

# **Britischer Humor**

## **im**

# **interkulturellen Kontext**

Vom Fachbereich für **Geistes- und Erziehungswissenschaften**

der Technischen Universität Carolo-Wilhelmina

zu Braunschweig

zur Erlangung des Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von

Dietmar Marhenke

aus Wachenhausen (Kreis Northeim)

Eingereicht am: 22. April 2003

Mündliche Prüfung am: 16. Oktober 2003

Referent: Prof. Dr. Hero Janßen

Korreferent: Prof. Dr. Claus Gnutzmann

Druckjahr: 2003

## **INHALT**

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>13</b>
1.1	Begründung des Gegenstandes der Betrachtung	13
1.1.1	<i>Allgemeine Vorbemerkungen</i>	13
1.1.2	<i>Derzeitige Anlage des Englischunterrichts</i>	15
1.1.3	<i>Humor und interkultureller Kontext</i>	17
1.2	Zielsetzung und Rahmen der Untersuchung	20
1.2.1	<i>Zielsetzung</i>	20
1.2.2	<i>Rahmen und Bestandteile der Untersuchung</i>	21
<b>2</b>	<b>Humor und verbale Komik: Grundlagen</b>	<b>24</b>
2.1	Begriffsbestimmung	24
2.1.1	<i>Humor</i>	24
2.1.2	<i>Spaß und Spaßmodus</i>	25
	Schematische Darstellung des Kommunikationsmodells	26
2.1.3	<i>Lachen</i>	27
2.1.4	<i>Verbale Komik</i>	28
2.1.5	<i>Inkongruenz</i>	28
2.1.6	<i>Wortspiel und/oder Spiel mit Worten</i>	30
2.1.7	<i>Witz, Scherz und wit</i>	31
2.1.8	<i>Satire und Satirisches</i>	31
2.1.9	<i>Ironie und Sarkasmus</i>	32
2.1.10	<i>Schwarzer Humor</i>	32
2.1.11	<i>Groteskes und Burleskes</i>	33
2.1.12	<i>Karikatur, Parodie und Travestie</i>	33

2.2	Theorien des Humors und der verbalen Komik	34
2.2.1	<i>Auf dem Konzept der Inkongruenz beruhende Theorien</i>	35
2.2.1.1	Konzept der Bisoziation	36
2.2.1.2	<i>Isotopy-Disjunction</i> Modell	36
2.2.1.3	Analyse von Wortspielen	37
2.2.1.4	<i>Semantic Script Theory of Humor</i> (SSTH)	41
2.2.1.5	GTVH – Versuch einer allgemeinen Theorie verbaler Komik	43
2.2.1.6	Textlinguistisches Modell von Schmidt	45
2.2.2	<i>Psychologisch ausgerichtete Theorien</i>	46
2.2.2.1	<i>Reversal Theory</i>	46
2.2.2.2	Entspannungstheorie	48
2.2.2.3	Lattas <i>Cognitive Shift Theory</i>	49
2.2.2.4	Überlegenheitstheorie	50
2.2.3	<i>Allgemeine Theorie des Humors</i>	51
2.2.4	<i>Abschließende Bemerkungen zu den Theorien</i>	54
2.3	Überlegungen zur Umsetzung der Theorien	56
2.3.1	<i>Phasen eines komischen Sprechereignisses</i>	58
	Schematische Darstellung der Phasen eines komischen Sprechereignisses	61
2.3.2	<i>Vergleich mit Norm und Realität als Basis der verbalen Komik</i>	62
2.3.3	<i>Verbale Komik im Rahmen des Kommunikationsprozesses</i>	63
2.3.4	<i>Linguistische Ebenen der verbalen Komik</i>	67
2.3.5	<i>Modell zur Analyse komischer Sprechereignisse in fiktionalen Texten</i>	70
	Schematische Darstellung des Analysemodells	73
3	<b>Analyse einzelner Texte</b>	74
3.1	William Shakespeare, <i>THE TAMING OF THE SHREW</i>	76
3.1.1	<i>Einleitende Bemerkungen zum inhaltlichen Rahmen</i>	76
3.1.2	<i>Triumph der Mehrdeutigkeit</i>	77
3.1.2.1	Alliteratives Wortspiel um <i>hard of hearing</i>	77
3.1.2.2	Unmäßig häufige Wiederholung von <i>Kate</i>	78

---

3.1.2.3	Semantischer Kontrast in der Polysemie von <i>bonny</i>	78
3.1.2.4	Wortspiel mit <i>Kate</i> und <i>cate</i>	79
3.1.2.5	Wortspiel um <i>beauty</i> und <i>sound</i>	80
3.1.2.6	Morphologische Metamorphosen mit <i>move</i>	81
3.1.2.7	Wortspiel um <i>asses</i>	82
3.1.2.8	Polysemie des Wortes <i>light</i>	82
3.1.2.9	Homophone <i>be</i> und <i>bee</i>	83
3.1.2.10	Assoziationen mit <i>buzz</i> und <i>buzzard</i>	84
3.1.2.11	Übertragung einer Passage mit Wortspielen ins Deutsche	85
3.1.2.12	<i>Wasp</i> und seine Konnotationen	86
3.1.2.13	Wortspiel um <i>tail</i> und <i>tale</i>	87
3.1.2.14	Doppeltes Wortspiel mit <i>loose</i> und <i>arms</i>	88
3.1.2.15	Alliteration und Chiasmus in einem Wortspiel um <i>cock</i>	89
3.1.2.16	Wortspiel um <i>crab</i> und die Farbe Rot	90
3.1.2.17	<i>Young</i> als polysemes Wort	90
3.1.2.18	Wortspiele mit <i>care</i> und <i>scape</i>	91
3.1.2.19	<i>Wit</i> und <i>wise</i> in einem Wortspiel	91
3.1.2.20	Wortspiel mit <i>Mary</i> und <i>marry</i>	92
3.1.2.21	<i>Kate</i> als <i>cat</i>	93
3.1.3	<b>Abschließende Bemerkungen</b>	93
3.1.3.1	Wortspiel und absichtliches Missverständnis	93
3.1.3.2	Spannung durch Skriptopposition über weite Strecken	94
3.1.3.3	Experimente mit der Sprache	95
3.1.3.4	Übersetzung ins Deutsche	95
3.2	<b>Oscar Wilde, <i>THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST</i></b>	97
3.2.1	<b>Einleitende Bemerkungen</b>	97
3.2.1.1	Wildes Verhältnis zur Gesellschaft Großbritanniens	97
3.2.1.2	Verbale Komik als Ausdruck der Rebellion	98
3.2.1.3	<i>THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST</i> – ein <i>nonsense play</i> ?	99
3.2.1.4	Für das Verständnis der Komödie notwendiges Hintergrundwissen	100
3.2.1.5	Die beiden ausgewählten Passagen	100
3.2.2	<b>Erster Dialog Algernons und Jacks: geistreiches Wechselspiel</b>	101
3.2.2.1	Parallelismus: Leben in der Stadt und auf dem Land	101

3.2.2.2	Chiasmus und Umkehrung: Ehe im Kreuzfeuer der Kritik	102
3.2.2.3	Inadäquater Vergleich: Inschrift einer Zigarettendose und Literatur	104
3.2.2.4	Repetition: Mechanismen eines Verhörs	105
3.2.2.5	Ernst und Identität: Titel der Komödie	105
3.2.2.6	Moralisches Problem der Wahrheit	108
3.2.2.7	Bunbury: <i>the absurd name</i>	109
3.2.2.8	Entstellte Sprichwörter und Redensarten	110
3.2.2.9	Verbale Komik zur Entlarvung der Doppelmoral der Gesellschaft	111
3.2.3	<i>Parodie eines viktorianischen Verhörs</i>	112
3.2.3.1	Inhaltlicher Rahmen des Gesprächs Jacks mit Lady Bracknell	112
3.2.3.2	Komische Umkehrung: Kritik viktorianischer Moralvorstellungen	113
3.2.3.3	Sokratische Ironie im Kontext mit Kritik des Bildungssystems	114
3.2.3.4	Ausdruck des ungewollten Widerspruchs: <i>a simple, unspoiled nature</i>	116
3.2.3.5	<i>Minor matters</i> : Perversion der Werte	117
3.2.3.6	Ironisches Echo als verbale Waffe	118
3.2.3.7	Konnotationen des Wortes <i>cloak-room</i>	119
3.2.3.8	Missverständnisse und Pseudologik: Grundlage der Verurteilung	120
3.2.3.9	Syntagmatisch bedingte Inkongruenz: Ausdruck der Verachtung	121
3.2.4	<i>Abschließende Bemerkungen</i>	123
3.2.4.1	Omnipräsente Inkongruenz zur kritischen Bespiegelung der Widersprüche der viktorianischen Gesellschaft	123
3.2.3.2	Rezeption der Kritik Wildes	125
3.2.4.3	Problem der Übertragung ins Deutsche	126
3.3	George Bernard Shaw, <i>PYGMALION</i>	127
3.3.1	<i>Einleitende Bemerkungen</i>	127
3.3.1.1	Sprache als Mittel zur Veränderung der Gesellschaft	127
3.3.1.2	Vorbemerkungen zum inhaltlichen Rahmen des Szenenausschnitts	128
3.3.2	<i>Unfreiwillige verbale Komik – Elizas erste Bewährungsprobe</i>	129
3.3.2.1	Überkorrektheit der Aussprache – Sprache als Verräterin	129
3.3.2.2	Kollision der Register: Wetterbericht und Smalltalk	130
3.3.2.3	Doppeltes Missverständnis durch Vermischung der Sprachebenen	131
3.3.2.4	Missverständnis durch Verwechslung der Diskurstypen	132
3.3.2.5	Sprachliche Verstöße verschiedener Art	133

---

3.3.2.6	<i>Misplaced slang</i>	133
3.3.2.7	Sprachliche Gestaltung eines Sittenbildes der <i>working class</i>	134
3.3.2.8	Inkongruenz und Spannung durch Vermischung der Register	136
3.3.2.9	Entschuldigung der sprachlichen Entgleisungen: “ <i>the new small talk</i> ”	137
3.3.2.10	Brechung eines Tabus	138
3.3.3	<i>Abschließende Bemerkungen</i>	139
3.3.3.1	Auslöser der komischen Effekte	139
3.3.3.2	Registerkomik und Soziolekt	140
3.4	Cleese & Booth, <i>FAULTY TOWERS: THE GERMANS</i>	142
3.4.1	<i>Einleitende Bemerkungen</i>	142
3.4.1.1	Inhaltlicher Rahmen: Diskriminierung	142
3.4.1.2	Namen und Symbole	143
3.4.2	<i>Sprachliches Verwirrspiel als Folge mentaler Fixierung</i>	144
3.4.2.1	Prinzip des Verwirrspiels	144
3.4.2.2	Opfer der Diskriminierung	145
3.4.2.3	Klischees und Vorurteile gegenüber Deutschen	147
3.4.2.4	Faszination von <i>Do-it Jokes</i>	149
3.4.2.5	Negatives Beispiel für Kommunikation mit Ausländern	150
3.4.2.6	Inkongruenz zwischen Beschönigung und Realität	152
3.4.2.7	Paradoxon: Rotation durch Starrsinn	152
3.4.2.8	Kontraste auf der Diskursebene: Aggression und Besänftigung	154
3.4.2.9	Mentale Grundeinstellung vor Begegnung mit Deutschen	155
3.4.2.10	Fremdsprache als Klippe	156
3.4.2.11	Interlinguale Wortspiele und misslungene Kommunikation	156
3.4.2.12	Pervertierte Sprichwörter	158
3.4.2.13	Verbale Komik ohne Grenzen	159
3.4.2.14	Unwort <i>war</i> als Auslöser	162
3.4.2.15	Delikates Wortspiel mit Namen	163
3.4.2.16	Allgemeine Paradoxie: <i>The biter bit</i>	165
3.4.3	<i>Abschließende Bemerkungen</i>	167
3.4.3.1	Tabubereich und ethnische Witze	167
3.4.3.2	Funktion verbaler Komik in <i>THE GERMANS</i>	168

3.5	Charles Dickens, <i>THE PICKWICK PAPERS</i>	170
3.5.1	<i>Einleitende Bemerkungen</i>	170
3.5.1.1	Inhaltlicher Rahmen des Ausschnitts aus Kapitel 13	170
3.5.1.2	Phänomen der vielschichtigen Ironie	170
3.5.2	<i>Erweiterung des Blickfeldes durch verbale Komik</i>	171
3.5.2.1	Brechung der Perspektive und Ziel der Kritik	171
3.5.2.2	Wortfülle und das Prinzip der <i>contradictio in adjecto</i>	172
3.5.2.3	Unvermittelter Abbruch	173
3.5.3	<i>Verbale Komik als Ausdruck bedingungsloser Opposition</i>	173
3.5.3.1	Nomen est Omen: Wortspiel mit Ortsnamen	173
3.5.3.2	Umkehrung und Hyperbel	174
3.5.3.3	<i>Blues</i> und <i>Bufs</i> : phonologische und semantische Implikationen	174
3.5.3.4	Opposition auf allen Ebenen	175
3.5.3.5	Ironische Umkehrung: Beiläufigkeit und pointierte Aussagen	176
3.5.3.6	Alliteration und Lautmalerei zum Ausdruck der Entrüstung	177
3.5.3.7	Probleme der Übertragung graphologischer und phonologischer Elemente ins Deutsche	178
3.5.3.8	Spiel mit Namen zur Demaskierung menschlicher Motive	179
3.5.3.9	Ironischer Kommentar zur Manipulation der Massen	179
3.5.3.10	Burleske Vergleiche	180
3.5.3.11	<i>“I don’t know”</i>	181
3.5.3.12	Spontane Entscheidung: Identität <i>Blue</i>	181
3.5.3.13	Wortspiel: <i>Spirited contest</i>	183
3.5.3.14	<i>Masterly stroke of policy</i>	185
3.5.3.15	Inkongruenz zwischen Kommunikationsebenen	186
3.5.4	<i>Konstante Ironie als Hintergrund verbaler Komik</i>	188
3.6.	Jonathan Swift, <i>A MODEST PROPOSAL</i>	190
3.6.1	<i>Einleitende Bemerkungen</i>	190
3.6.1.1	Politischer Hintergrund der Schrift	190
3.6.1.2	Verbale Komik in extremster Ausprägung	190
3.6.2	<i>Festschmaus der Geschmacklosigkeit</i>	191
3.6.2.1	Vorgeblicher Ernstmodus	191



---

3.6.2.2	Schockwirkung des Vorschlags	192
3.6.2.3	Kochrezept: Opposition von „delikat“ und „geschmacklos“	194
3.6.2.4	Statistische Daten und Pseudologik	195
3.6.2.5	Opposition der semantischen Skripten von „Arm“ und „Reich“	196
3.6.2.6	Affront	196
3.6.2.7	Kontrast von Ton und Aussage	197
3.6.2.8	Adressaten und Opfer	198
3.6.2.9	Digression als formales Element verbaler Komik	198
3.6.2.10	Verbale Komik in Form der Beteuerung	199
3.6.3	<i>Schwarzer Humor: Ausdruck des Unerhörten</i>	200
3.6.3.1	Schwarzer Humor als Ausdruck der Philanthropie	200
3.6.3.2	Komik auf pragmatischer Ebene	201
3.6.3.3	Funktion und Effekt des Pamphlets	201
<b>4</b>	<b>Zusammenführung der Ergebnisse</b>	<b>203</b>
4.1	Allgemeine Bemerkungen	203
4.1.1	<i>Rahmen des Vergleichs</i>	203
4.1.2	<i>Gestaltungsmöglichkeiten verbaler Komik</i>	203
4.1.3	<i>Spiel mit der Sprache</i>	204
4.2	Auswertung: Linguistische Ebenen	206
4.2.1	<i>Graphologische Ebene</i>	206
4.2.2	<i>Phonologische Ebene</i>	206
4.2.3	<i>Morphologische Ebene</i>	207
4.2.4	<i>Syntaktische Ebene</i>	209
4.2.5	<i>Semantische Ebene</i>	210
4.2.6	<i>Pragmatische Ebene</i>	211
4.2.6.1	Logische Mechanismen	212
4.2.6.2	Paradoxon	213
4.2.6.3	Antiklimax	216
4.2.6.4	Understatement	217
4.2.6.5	Schwarzer Humor	219

---

4.2.6.6	Schwarzer Humor: Beispiel aus dem <i>Observer</i>	221
4.2.6.7	Registerkomik	222
4.2.6.8	Ironie	224
4.3	Übersetzbarkeit komischer Sprechereignisse ins Deutsche	227
4.4	Funktionen verbaler Komik	229
4.4.1	<i>Komisches Sprechereignis vor dem Albert Memorial in London</i>	229
4.4.2	<i>Erleichterung der Kommunikation</i>	231
4.4.3	<i>Ausdruck von Kritik</i>	232
4.4.4	<i>Wahrung von Geheimnissen und Tabus</i>	234
4.4.5	<i>Optimismus und positives Denken in Konfliktsituationen</i>	235
4.4.6	<i>Distanz und Identifizierung</i>	236
4.4.7	<i>Kreativität und verbale Komik</i>	237
4.4.8	<i>Ventilfunktion</i>	239
4.4.9	<i>Instrument der Herabsetzung und Verletzung</i>	240
4.4.9.1	Beispiele für die Diskriminierung Deutscher durch Briten	240
4.4.9.2	Erklärungsversuch eines Deutschen	241
4.4.9.3	Erklärungsversuch eines Briten	242
4.5	Einstellungen zum Humor	244
4.5.1	<i>Bereiche des Humors</i>	244
4.5.1.1	Beschränkungen im Deutschen	244
4.5.1.2	<i>Comic relief</i> in englischen Tragödien	245
4.5.1.3	Verstoß gegen gesellschaftliche Tabus	245
4.5.2	<i>Stellenwert von Humor und Ernsthaftigkeit</i>	246
4.5.3	<i>Mit englischem Humor korrelierende Grundmerkmale</i>	247
4.5.4	<i>Britisches Fremdbild deutscher Komik</i>	249
4.5.5	<i>Interkultureller Vergleich der Wertesysteme</i>	251
4.5.5.1	Humor, „sachsonische“ und „teutonische“ Denkungsart	251
4.5.5.2	Haltung zum Humor im Spiegel des 4-D-Modells von Hofstede	252

---

<b>5</b>	<b>Didaktische Überlegungen zur Überwindung der Verständnisschwierigkeiten</b>	<b>256</b>
5.1	Schlussfolgerungen und didaktische Ausgangssituation	256
5.1.1	<i>Relative Indifferenz der britischen Seite</i>	256
5.1.2	<i>Aufgaben der deutschen Seite im Kontext von Humor</i>	257
5.2	Bestimmung der Lernziele	259
5.2.1	<i>Übergeordnetes Lernziel: Humorkompetenz</i>	259
5.2.2	<i>Der Humorkompetenz zugeordnete Lernziele</i>	259
5.2.2.1	Lernzielfeld des Instrumentariums der verbalen Komik	260
5.2.2.2	Humorbezogene Lernziele zur interkulturellen Kommunikation	261
5.2.2.3	Humorbezogene Lernziele zur generellen kommunikativen Kompetenz	263
5.2.2.4	Humorbezogene Lernziele zur Persönlichkeitsentfaltung	264
5.3	Verbale Komik und Humor im Englischunterricht	266
5.3.1	<i>Stellenwert der verbalen Komik und des Humors im Unterricht</i>	266
5.3.2	<i>Indirektheit der Erfahrung englischer verbaler Komik</i>	266
5.3.3	<i>Funktionen der verbalen Komik und des Humors im Lernprozess</i>	267
5.3.4	<i>Zeitlicher Rahmen und Unterrichtsinhalte</i>	268
5.4	Konzept zur Entfaltung von Humorkompetenz	270
5.4.1	<i>Methodische Grundlage: Konstruktivistischer Ansatz</i>	271
5.4.2	<i>Handlungsorientierung: Simulation und Rollenspiel</i>	272
5.4.3	<i>Voraussetzung: Kenntnisse zum Instrumentarium</i>	272
5.4.4	<i>Humorkompetenz und Interkulturelles Lernen</i>	273
5.4.4.1	Sensibilisierung zur Ergründung der Eigenarten britischen Humors	273
5.4.4.2	Konzept des interkulturellen Lernens	274
5.4.4.3	Wege zur Überwindung von Verständnisschwierigkeiten	275
5.4.4.4	Konzept der Perspektivenübernahme	276
5.4.4.5	Strategie angesichts der Indifferenz einer Seite	278

---

5.4.5	<i>Humorkompetenz und generelle kommunikative Kompetenz</i>	279
5.4.5.1	Rezeption und Produktion komischer Sprechereignisse	279
5.4.5.2	Bewusste Nutzung verbaler Komik im Hinblick auf Kreativität	279
5.4.6	<i>Humorkompetenz als Bestandteil der Persönlichkeitsentfaltung</i>	281
5.4.6.1	Besondere Qualität der Kompetenzen zur Persönlichkeitsentfaltung	281
5.4.6.2	Humorkompetenz zum Nutzen von Kommunikation und Individuum	282
<b>6</b>	<b>Rückschau und Ausblick</b>	284
6.1	Zusammenfassung	284
6.2	Reflexion des Konzepts	288
6.3	Konsequenzen für die Forschung	289
6.4	Abschließendes Zitat	291
<b>7</b>	<b>Benutzte Literatur</b>	292
7.1	Primärliteratur	292
7.2	Sekundärliteratur	293
<b>8</b>	<b>Anhang: Beispiele nach dem Analysemodell</b>	302
8.1	Shakespeare, <i>THE TAMING OF THE SHREW</i>	303
8.2	Wilde, <i>THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST</i>	304
8.3	Shaw, <i>PYGMALION</i>	305
8.4	Cleese/Booth, <i>FAWLTY TOWERS: THE GERMANS</i>	306
8.5	Dickens, <i>THE PICKWICK PAPERS</i>	307
8.6	Swift, <i>A MODEST PROPOSAL</i>	308
	Danksagung	309
	Tabellarischer Lebenslauf	310

# 1 Einleitung

## 1.1 *Begründung des Gegenstandes der Betrachtung*

### 1.1.1 Allgemeine Vorbemerkungen

“But how can you understand a country without knowing what makes it laugh?”

Diese Bemerkung Paul Barkers, der bei Richard J. Alexander (1997: 159) zitiert wird, soll als Motto der Untersuchung dienen, die sich mit der Frage auseinandersetzt, was ein Deutscher an Kenntnissen besitzen muss, um die Hintergründe des sogenannten britischen oder englischen Humors zu verstehen. Der Humor ist eine der facettenreichsten Erscheinungen der menschlichen Kommunikation, zumal er im Grunde eher der emotionalen als der rationalen Sphäre zugerechnet werden muss, obwohl er meist mit einer mentalen Transferleistung verbunden ist. Darauf weist schon die in der Antike und im Mittelalter verbreitete Lehre von den Humores und Temperamenten hin, nach der das Mischungsverhältnis der Körpersäfte die geistig-seelische Disposition des Menschen bestimmt. Die Körpersäfte Blut, gelbe und schwarze Galle sowie Lymphe entsprechen den Temperamenten des Sanguinikers, Cholerikers, Melancholikers und Phlegmatikers. Vom 17. Jahrhundert an vollzog sich eine Veränderung der Bedeutung des Begriffes *humour* in England, wo er zunächst zur Kennzeichnung einer heiteren und verspielten Stilgattung diente, um alsdann auf eine gemeinhin als positiv angesehene generelle Einstellung eines einzelnen Menschen übertragen zu werden (Duden Etymologie: 276). Der deutsche Begriff „Humor“ wurde aus dem Englischen entlehnt. Er bezeichnet die Eigenschaft von Handlungen oder Sprechereignissen, die Erheiterung hervorrufen, bzw. die Fähigkeit, lustige und spaßhafte Dinge wahrzunehmen. Bedingt durch vielfältige Einflüsse und Faktoren bildete sich in den beiden Sprach- und Kulturgemeinschaften eine jeweils andersartige kollektive Mentalität heraus, die sich u.a. durch die Haltung der einzelnen Menschen zum Komischen und zum Lachen definiert. Im Rahmen einer interkulturellen Studie geht es nicht allein darum, ob man das Komische generell ablehnt oder toleriert, ob man ihm einen Randbereich zuweist oder es in den Mittelpunkt seines Daseins stellt, sondern auch um die Frage, welche Lebensbereiche dem Humor offen stehen und welche ihm verschlossen bleiben.

Auf den ersten Blick scheinen die Dinge, die sich im deutschen Kulturraum dem Humor entziehen, zahlreicher zu sein als im englischen. Daher dürfte es im Sinne einer möglichst reibungslosen und erfolgreichen Kommunikation mit Briten und aus ihrem Kulturkreis hervorgegangenen Personen, z.B. Amerikanern, Kanadiern und Australiern, angebracht sein,

neben Kenntnissen des Wortschatzes, der Grammatik und der Kulturgeschichte eine Besonderheit zu betrachten: den englischen Humor. Er rückt immer wieder in das Blickfeld, sei es in alltäglichen Gesprächssituationen, bei der Lektüre klassischer Literatur, einer englischen Zeitung oder beim Anschauen eines Films. Man setzt von vornherein voraus, dass es nicht zum Kulturkreis der englischen Sprache gehörenden Personen, also auch Deutschen, nur schwer gelingen wird, ihn vollends zu verstehen. Gerade hierin besteht die Herausforderung für einen Nicht-Muttersprachler, mit dem Abstand des außenstehenden Betrachters das Phänomen so genau wie möglich zu erforschen. Humor und die mit ihm im Allgemeinen verbundene entspannte Atmosphäre kann dazu dienen, eine über den Rahmen hinausgehende Verständnisebene zu erschließen und nicht nur in gegenseitigem Einvernehmen, sondern auch von Sympathie getragen zu kommunizieren. Denn der Humor regiert im emotionalen Bereich, in dem über Sympathie und Antipathie, gegenseitiges Verstehen oder Ablehnung entschieden wird. Er bietet gleichzeitig die Instrumente, die es ermöglichen, nicht genehme Verhaltensweisen und Eigenarten zu kritisieren oder bloßzustellen, ohne Gesichtsverlust hervorzurufen. Dies geschieht durch eine indirekte Ausdrucksweise, die im Normalfall durch bestimmte rhetorische Mittel gekennzeichnet ist. Wird ein humorvoller Einwurf nicht verstanden, so ergeben sich – sofern nicht bei dem im Spaßmodus befindlichen Gesprächspartner eine gewisse Frustrationstoleranz vorhanden ist – in der Regel Missverständnisse auf anderen Ebenen, vornehmlich auf der persönlichen.

Daher erscheint es als sinnvoll, wenn nicht notwendig, durch eine eingehende Kenntnis der Qualität des Humors der anderen Sprachgemeinschaft eine weitere Verständnisebene zu eröffnen und im fremdsprachlichen Unterricht Vorkehrungen zu treffen, die einen Deutschen befähigen zu erkennen, wann der englische Gesprächspartner in den komischen Modus überwechselt. Zum anderen sollten die Varianten bekannt sein, die für den britischen Humor typisch sind. Der sogenannte *black humour* ist in diesem Kontext hervorzuheben, nicht nur weil er oft mit dem eigentlichen englischen Humor gleichgesetzt wird sondern auch, weil die meisten Deutschen vorn vornherein glauben, nicht dazu in der Lage zu sein, schwarzen Humor zu verstehen oder zu tolerieren.

Die Behauptung Richard J. Alexanders "*They [the Germans] don't laugh at the same things as we do, they're much more serious than we are*" (1997: 159) spiegelt die landläufige Meinung wider, dass man mit der englischen Mentalität eine besondere Empfänglichkeit für Komik verbindet und die Bereitschaft, Komisches in allen Phasen einer Unterhaltung zu akzeptieren und nicht, falls eine humorvolle Bemerkung inopportun erscheint, zu sanktionieren, eine Tendenz, die bei Deutschen häufig zu beobachten ist. Der Begriff der Mentalität lässt sich u.a. über die Art von Humor, die ein Mensch bevorzugt, definieren nach der abge-

wandelten Redensart: „Sage mir, worüber du lachst, und ich sage dir, woher, d.h. aus welchem Land oder sozialen Umfeld, du stammst.“ Der Gefahr der subjektiven Wertung sowie der Bestimmung des Nationalcharakters und der Mentalität „des Briten an sich“ muss man sich in der entsprechenden Phase der Untersuchung bewusst sein, zumal diese nicht der Abgrenzung der beiden Kulturbereiche dienen soll, sondern vielmehr der Überwindung der bewussten und unbewussten Voreinstellungen in Grenzbereichen, die die Kommunikation miteinander belasten oder unmöglich machen können.

### 1.1.2 Derzeitige Anlage des Englischunterrichts

Die dem modernen Fremdsprachenunterricht in Deutschland zugrunde liegende Konzeption von der Sprache formulierte als erster Wilhelm von Humboldt im Jahre 1827 in seinem Aufsatz „Ueber den Dualis“:

Die zunächst liegende, aber beschränkste Ansicht der Sprache ist die, sie als blosses Verständigungsmittel zu betrachten. [...] Die Sprache ist aber durchaus kein blosses Verständigungsmittel, sondern der Abdruck des Geistes und der Weltansicht der Redenden, die Geselligkeit ist das unentbehrliche Hülfsmittel zu ihrer Entfaltung, [...] (Humboldt 1994: 161f).

Neben der Funktion der Sprache als Verständigungsmittel, die beispielsweise in der Verwendung des Englischen als *lingua franca* im Vordergrund steht, ist jeder Text, jedes Sprechereignis Ausdruck der Kultur, die die Sprache benutzt und die Widerspiegelung der Welt durch die Wahrnehmung des Autors oder Sprechers. Das Sprechen oder Schreiben eines Muttersprachlers erscheint somit als kommunikativer Akt, der in die gesamte historische und kulturelle Entwicklung des Landes eingebunden ist, in dem die Zielsprache gesprochen wird. Insofern ist es ein Ziel des Fremdsprachenunterrichts, den Lernenden bewusst zu machen, dass Sprache sich nur im Sprechen oder im Schreiben eines Individuums manifestiert und jeweils auf eine ganz bestimmte Situation bezogen ist. Sprache reproduziert sich also während des Sprechaktes immer wieder von neuem.

Im Verlauf des Erlernens der fremden Sprache gewinnen die Lernenden Einsichten in für sie neue Standpunkte und Denkweisen, die sie in ihre Weltanschauung integrieren. Es geht also nicht allein um die Aneignung des formalen Instrumentariums der Zielsprache, sondern auch um die Fähigkeit, sich mit der zunächst fremden Kultur auseinander setzen zu können und im Sinne der Völkerverständigung Toleranz und Verständnis für die Mentalität der in ihr lebenden Menschen zu entwickeln.

Während es bis zum Beginn der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts Schwerpunkt des Englischunterrichts war, den Lernenden die sogenannten großen Werke der Literatur als Beispiele

der Hochsprache des *Standard English* nahezubringen, sollen sie im modernen Unterricht auch lernen, sich in Alltagssituationen angemessen ausdrücken zu können. Dies bedeutet, dass sie mit verschiedenen Sprachebenen systematisch vertraut gemacht werden und sich mit den stilistischen Merkmalen verschiedenartiger gesprochener und geschriebener Texte auseinandersetzen müssen, um sie dem jeweiligen sozialen Kontext zuordnen zu können. Die „Erkenntnis der Kontextbedingtheit allen Sprachverhaltens“ (Brusch/Caspari 1998: 168) führt zu der Überlegung, dass in Ermangelung einer authentischen zielsprachlichen Umgebung sowohl Sach- als auch literarische Texte im Englischunterricht zum Einsatz kommen, aus denen sich vielfältige Informationen zum soziokulturellen Hintergrund der Zielsprache gewinnen lassen und diese während des Lernvorgangs als Verständigungsmittel fungiert.

Obwohl die verbale Komik eine sehr große Rolle im Bereich der englischen Sprache und Kultur darstellt (vgl. auch Chiaro 1992: 2), schlägt sich dies im Englischunterricht gegenwärtig in keiner Weise nieder. In den einschlägigen Lehrwerken der Mittel- und Oberstufe wird Humor primär als motivatorisches Element zur Bereicherung des Unterrichts präsentiert, und nur in Einzelfällen sind die anzutreffenden Beispiele als typisch für englischen Humor zu klassifizieren (Köhring 1982: 114)<sup>1</sup>.

In der didaktischen Literatur wird verbale Komik in der Regel nur am Rande im Zusammenhang mit der ästhetischen Struktur eines Textes oder unter sprachdidaktischem Aspekt erwähnt. Im Vordergrund steht zumeist die „Motivationskraft von Humor, über der das Bemühen um Auffindung der eigentlichen Leistung von Humor aus dem Blickfeld gerät“ (Köhring 1982: 114). Klaus Köhring beklagt im gleichen Zusammenhang das Fehlen einer fremdsprachendidaktischen Konzeption, in der Humor einen spezifischen Platz einnimmt, eine Lücke, die auch in den letzten Jahren nicht geschlossen wurde. Offenbar wird der Stellenwert der verbalen Komik unterschätzt, da der Erwerb der Fremdsprache auch ohne ihn möglich zu sein scheint.

Als universales Phänomen, mit dem man in nahezu allen Bereichen der menschlichen Kommunikation konfrontiert werden kann, sollte verbale Komik dennoch beim Fremdspracherwerb allgemein eine größere Berücksichtigung finden. Ist sie doch einer der Schlüssel, mit denen man die Tür zu gegenseitiger Verständigung aufschließen kann. Die Eigenarten eines fremdsprachlichen Gegenübers und seines kulturellen Hintergrundes lassen sich durch verbale Komik ausloten, die auch die Grenzbereiche der Kommunikation sichtbar werden lässt. Die Aneignung von Wissen über Humor und verbale Komik ist nicht unabdingbar, doch verzichtet man im Fremdsprachenunterricht auf einen wesentlichen Bereich der Kommunika-

---

<sup>1</sup> Die Beobachtungen Klaus Köhrings zu Lehrwerken der Mittelstufe, die vor 1982 auf dem Markt waren, treffen mit geringen Einschränkungen auf die gegenwärtigen Lehrwerke der Mittel- und Oberstufe zu.



tion und des kulturellen Lebens, wenn dieser Gesichtspunkt unberücksichtigt bleibt.

### 1.1.3 Humor und interkultureller Kontext

Sowohl im englischen als auch im deutschen Sprachraum sind Humor und verbale Komik in recht hohem Maße anzutreffen. Die Einschätzung beider Phänomene differiert jedoch aufgrund von weit verbreiteten Voreinstellungen erheblich. Während Engländer gemeinhin für humorvoll gehalten werden, gilt dies für Deutsche nicht in gleicher Weise, wenngleich eigentlich kein objektiver Anlass für diese Annahme besteht.

Eine Befragung englischer und französischer Schüler, die im Rahmen der erkenntnistheoretischen Grundlagen des Konstruktivismus aus sozialpsychologischer Sicht durchgeführt wurde, erbrachte u.a. das Ergebnis, dass 53 Prozent der befragten Briten *sense of humour* als eine ihrer typischen Eigenschaften ansehen, während der Sinn für Humor unter den wesentlichen Eigenschaften, die Deutschen zugeschrieben werden, nicht erschien. Das Bild der Deutschen ist vielmehr in den Augen der Anderen neben Nationalstolz vorwiegend durch Arbeitssamkeit und Pflichtbewusstsein bestimmt (Keller 1997: 42f). Verschiedene andere Studien, die bei Casper-Hehne (1997 und 1998) zusammengefasst werden, belegen, dass Deutsche einen eher konfrontativen Diskursstil bevorzugen, Offenheit und Direktheit schätzen und sich vorzugsweise sachorientiert äußern, während Briten „Routineformeln verwendeten, die beziehungsorientierter seien“ (1997: 64f) und dazu neigen, in Gesprächen „einen indirekteren Weg zu wählen“ (1998: 94). Diese hier gerafft dargestellten Erkenntnisse deuten darauf hin, dass die Kommunikation der Deutschen mit Angehörigen fremder Kulturen, aber auch untereinander eher durch Ernsthaftigkeit und Geradlinigkeit als durch indirekte Gesprächsstrategien gekennzeichnet ist, wie sie z.B. in den Redemitteln gegeben sind, die durch den Humor bestimmt werden.

The British sense of humour is often a source of mystification for other nations, and visitors to Britain may claim that our humour is incomprehensible, however, possessing ‘a sense of humour’ is usually regarded as a favourite virtue of the British. It is difficult to pinpoint the exact components of our ‘sense of humour’, but it may be loosely defined as an attitude of mind which is responsive to the incongruous and the ridiculous (Prail 1998: 32).

Diese für Ausländer gedachte Selbsteinschätzung der Briten, die in einer Veröffentlichung des *Foreign and Commonwealth Office London* zu finden ist, macht trotz der sehr allgemein gefassten Erläuterung der Geisteshaltung deutlich, dass das Verhältnis des Einzelnen zum Humor in Großbritannien als enger angesehen wird als in anderen Nationen. Humor und sein vornehmlichstes Ausdrucksmittel, die verbale Komik, werden als integrale Bestandteile des

Lebens aufgefasst, wie auch den Ausführungen von Hans-Dieter Gelfert zu entnehmen ist, der in seiner Studie *Max und Monty – Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors* darlegt:

Das Spielerische im Umgang mit der Sprache entspricht dem Grundzug des englischen Gesellschaftslebens, der sich überall, sogar im Arbeitsleben, beobachten läßt. Engländer versuchen nach Möglichkeit, allem, was sie tun, einen Hauch von Freiheit zu geben, der ihre Tätigkeit als Muße erscheinen läßt. Hierin drückt sich eine Haltungsethik aus, die sich scharf von der deutschen Leistungsethik abhebt (1998: 94).

Laut Gelfert entstand dieser Unterschied in der Wertschätzung der Leistung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, nachdem sich bei den Deutschen der Trend herausgebildet hatte, Selbstwertgefühl und Achtung zu gewinnen, indem sie die Ergebnisse ihrer harten Arbeit und Zielstrebigkeit mit entsprechendem Nachdruck präsentierten. Der noch heute vorherrschenden deutschen Einstellung steht die dem Landadel entlehnte und in den *public schools* kultivierte Geisteshaltung des englischen Gentlemans gegenüber, der jegliche Tätigkeit so erscheinen lassen möchte, als werde sie mit spielerischer Leichtigkeit und in vollkommener Freiheit vollbracht. Ihre extremste Ausformung erfuhr diese Haltung gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Figur des Dandy, wie ihn Oscar Wilde verkörperte, indem er selbst den geringsten Eindruck, sein Leben könne aus etwas anderem als Muße bestehen, zu zerstreuen suchte. Der Hang zur Exzentrizität, die seit mehr als 200 Jahren als nationale Eigenheit gilt, ist eine der Voraussetzungen für die Ausprägung der Ausdrucksformen des Humors in England. Indem sie auf dem Prinzip der Abweichung von der Norm beruht, geht sie auf die gleiche Wurzel wie dieser zurück<sup>2</sup>. Es ging und geht auch heute nicht allein darum, sich von den gesellschaftlichen Gegebenheiten und Ritualen im eigenen Lande abzuheben, sondern auch um die bewusste Eindämmung der Einflüsse der Kulturnationen des Kontinents – insbesondere Frankreichs – auf das britische Inselreich (Gelfert 1998: 87f).

Verbale Komik wird zu einem Instrument der Etablierung des Selbstwertgefühls, der Aufwertung des eigenen Ichs und der Überwindung von Hemmungen, die durch den soziokulturellen Kontext gegeben sind. Relativ viele überlieferte Traditionen – man denke nur an den berühmten *school-tie* oder die *wigs* der Richter und Lords – sowie der unvermindert starke Einfluss der Anglikanischen Kirche werden wie selbstverständlich anerkannt. Der Humor eröffnet die Möglichkeit, vorgegebene Normen zu übernehmen und die persönliche Integrität zu wahren. Folgerichtig ergibt sich die Neigung, die nationale Identität eines Briten über den Humor zu definieren und diesen als eine seiner herausragenden Charaktereigenschaften darzustellen. John Bourke zitiert aus einem Leitartikel der London Times vom 30. September

---

<sup>2</sup> Vgl. die Ausführungen zur Humortheorie von Veatch unter 2.2.3.

1963, der den Titel "The Seventh Sense" trägt:

If there is one thing more than another on which the vast majority of the citizens of this country like to pride themselves it is their possession of a sense of humour. It is possible to find fault with their morals, their intelligence, their ancestry, their politics or their appearance without unduly upsetting them. Accuse them of a lack of a sense of humour and the fat is indeed in the fire. The insult is not to be tolerated and the offender is metaphorically, if not literally, shown the door (Bourke 1965: 6).

Auch in Deutschland gilt es als vorteilhaft, Humor zu haben, vor allem, weil er den Willen, das Leben positiv zu gestalten, dokumentiert. Indem ihm ein bestimmter Platz zugewiesen wird, gilt er nicht als etwas Allgegenwärtiges, obwohl er es letztlich ist. Denn der Spaßmodus (vgl. 2.1.2) ist in jedem Gespräch und jeder schriftlichen Darstellung als Option vorhanden, um die Haltung zum Gegenstand in eine distanzierte zu verwandeln. Die Tatsache, dass Deutsche die Fähigkeit zum Humor nicht als ihre vornehmliche Eigenschaft ansehen, sollte nicht zu der voreiligen Schlussfolgerung führen, sie hätten weniger Humor. Es ist allerdings unbestritten, dass ihre Sehweise den Humor betreffend sich beträchtlich von der der Briten unterscheidet, was sich sowohl an der Begrenztheit der Bereiche, die ihm vorbehalten sind als auch an seiner Qualität nachweisen lässt. Während die englische Mentalität die stete Bereitschaft, humorvoll zu sein, von vornherein einschließt, neigen die meisten Deutschen dazu, etwas, das Humor beinhaltet, als irrational, emotional, vage und unwägbare anzusehen. Er wird landläufig nur zugelassen, wenn er im Zusammenhang mit weniger wichtigen Angelegenheiten steht.

## **1.2 Zielsetzung und Rahmen der Untersuchung**

Hinsichtlich des Stellenwertes und der Eigenschaften des Humors treten neben vielen Gemeinsamkeiten eine Reihe von signifikanten Unterschieden in den Vordergrund, die im Rahmen eines Vergleichs beschrieben und erklärt werden sollen.

### **1.2.1 Zielsetzung**

Um zu vermeiden, dass eine humorvolle Äußerung als Ursache von Beziehungskonflikten innerhalb der interkulturellen Verständigung auftritt, erscheint es als notwendig, sich eine möglichst umfassende Vorstellung vom fremden Selbstbild im Allgemeinen und im Hinblick auf die Qualität des Humors im Besonderen zu machen und dieses mit dem eigenen Eindruck zu vergleichen, den man von der anderen Nation hat, um ihn ggf. zu modifizieren. Eine eingehende Kenntnis der Klischeevorstellungen, die die Kulturen sich jeweils voneinander gebildet haben, ist als integraler Bestandteil einer interkulturellen Kommunikation zu betrachten, die auf Unvoreingenommenheit und Konstruktivität beruhen soll.

Zum Fremdverstehen gehört auch die Meinung der anderen über die eigene Gruppe, das fremde Heterostereotyp (Keller 1969a: 273ff., 1997:90f.). Wenn man weiß, wie die anderen die eigene Gruppe einschätzen, ist man nicht nur auf Vermutungen darüber angewiesen, sondern vermag dann, auf Grund der eigenen Wissensbestände in Begegnungssituationen adäquat zu reagieren (Keller 1986: 209ff.). Außerdem sollte auch eine Reflexion über das eigene Orientierungssystem stattfinden, wobei nicht nur kommunikationshemmende Barrieren falscher Vermutungen abgebaut werden können, sondern auch im Vergleich mit dem eigenen Gesellschaftssystem eine intellektuelle Offenheit für weitere Beobachtungen erreicht werden kann (Keller 1997: 53).

Der Einblick in das fremde Wertesystem und die soziokulturellen Bedingungen der anderen Kultur kann sowohl Anlass zur vergleichenden Betrachtung der Normen der eigenen Gesellschaft als auch zur Reflexion und Revision der individuellen Denk- und Verhaltensweisen sein. Einen der Ansätze, die zu Erkenntnissen über das eigene Wertesystem ebenso wie das der Anderen führen können, bietet der sogenannte Konstruktivismus. Er geht aufgrund naturwissenschaftlicher Forschungsergebnisse von der Voraussetzung aus, dass der Mensch nicht in der Lage ist, die Realität so aufzunehmen und zu deuten, wie sie objektiv ist, sondern seine Orientierung in der Welt wird erst durch eine Reduktion der Eindrücke der realen Welt möglich, die durch neuronale Prozesse im Gehirn gesteuert werden, indem dieses „nur von ihm selbst konstruierte, verzerrte Bilder, Schemata, Modelle oder Konstrukte von der Welt“ entwirft (Glaserfeld 1994: 196). Auf diese Weise entsteht im Einzelnen ein Bild von der Wirklichkeit, das mittels vorab festgelegter Einstellungen ein zielgerichtetes Handeln und die

Kommunikation mit anderen Menschen möglich macht. Im sozialen Kontext einer Gruppe ergibt sich analog dazu ein kaum durchschaubares System von Maßstäben und Wertungen, die auf diejenigen des Individuums zurückwirken und schließlich als Stereotype, beispielsweise in Form von Vorurteilen, dastehen. Bezogen auf die interkulturelle Kommunikation gilt es also die Faktoren und Aspekte des eigenen Weltbildes, insbesondere jedoch der Seh- und Denkweisen der Anderen, kontrastiv zu beschreiben und die Gemeinsamkeiten von den Unterschieden zu trennen, um vornehmlich die Erkenntnisse über die letzteren in den fremdsprachlichen Lernprozess einfließen zu lassen.

Folgt man der Hypothese, dass verzerrte kognitive Verarbeitungsprozesse die Grundlage stereotyper Einstellungen bilden, so ergibt sich die übergeordnete Zielsetzung, Erkenntnisse über die unterschiedliche Rezeption verbaler Komik in beiden Sprachgebieten zu erlangen und Deutschen, die Englisch als Fremdsprache sprechen, Möglichkeiten aufzuzeigen, wie man humorbedingte Verständnisprobleme überwinden kann. Es wird zum einen darum gehen, innerhalb eines Vergleichs den Bereich abzustecken, der die verbale Komik sowohl bei Briten als auch bei Deutschen offen steht, der also keinerlei Probleme bereitet. Alsdann sind die sprachlichen Qualitäten und Themenbereiche näher zu untersuchen, die nur Briten als komisch empfinden und die daher Konflikte oder Komplikationen hervorrufen können. Zum anderen sollen durch eine linguistische Analyse Erkenntnisse über die inneren Zusammenhänge und Mechanismen gewonnen werden, die der unterschiedlichen Produktion und Rezeption von Komik zugrunde liegen und aufgezeigt werden, wie diejenigen Kenntnisse erarbeitet werden können, die notwendig sind, um durch Humor bedingte kritische Phasen der Kommunikation zu verhindern, bzw. aufkommende Verständnisprobleme möglichst zügig zu überwinden.

### **1.2.2 Rahmen und Bestandteile der Untersuchung**

Um die vorgegebenen Ziele zu erreichen, ist ein Rückgriff auf eine Reihe verschiedener Wissensbereiche notwendig. Den Schwerpunkten Linguistik und Humorforschung, die den Ansatz festlegen, gliedern sich Erkenntnisse der relativ neuen Forschungsrichtung der interkulturellen Studien, soziokulturelle und philosophische Erkenntnisse ebenso wie Literaturwissenschaft, Psychologie und Pädagogik an, wodurch die vielschichtige Anlage der Untersuchung bedingt ist.

Nach einer Auswertung der vorhandenen Humorthorien auf ihre Effizienz bezüglich der Analyse von Texten, die Komik enthalten, werden im Hauptteil verschiedenartige englische Texte auf Merkmale hin untersucht, die die in ihnen enthaltenen Elemente der verbalen Komik einem deutschen Sprecher zunächst als schwer verständlich oder gar unzugänglich er-

scheinen lassen. Es wurden Auszüge aus Werken der englischen Literatur ausgewählt, die es erlauben, möglichst viele der Gesichtspunkte und Varianten der verbalen Komik zu erfassen und die Ausprägung ihrer typischen Merkmale innerhalb der englischen Kulturgeschichte zu beobachten. Dabei soll versucht werden, die Entwicklung der verbalen Komik in ihren Grundzügen nachzuvollziehen und sie in einem interkulturellen Vergleich von ihren Erscheinungsformen im deutschen Sprachraum abzugrenzen. Es wird Material aus Großbritannien betrachtet, da hier das Phänomen in seiner reinsten Ausprägung erscheint. In anderen englischsprachigen Ländern, wie den USA, ist das, was man gemeinhin unter englischem Humor versteht, unter anderem aufgrund der Vielfalt der Einflüsse verschiedener Nationen und Kulturen nur ansatzweise zu erkennen und spielt daher in der Untersuchung nur eine marginale Rolle. Gelegentlich kann ein Blick auf nonverbale Formen der Komik einige Eigenarten des englischen Humors deutlicher hervortreten lassen oder der näheren Erläuterung der verbalen Elemente dienen.

Zur Analyse der verbalen Komik werden Texte von überschaubarer Länge aus Literaturwerken und nicht reale Gesprächssituationen verwendet, da der Spaßmodus bei sprachlichen Kunstwerken des komischen Genres Voraussetzung ist und beispielsweise in einer Komödie konzentriert dargestellt werden kann. In diesem Zusammenhang sei auf Helga Kotthoff verwiesen, die auch in der mündlichen Scherzkommunikation die Anzeichen von poetischer Sprache und Formen künstlerischer Gestaltung, z.B. die Parodie, wiederfindet. Sie stellt fest, dass ein Gespräch vom Bereich des Realen in den der Fiktion übergeht, sobald der Spaßmodus einsetzt, da die gestalterischen Mittel nunmehr auf den Effekt des Lachens ausgerichtet sind (1997: 146ff). Im Hinblick auf die Unterrichtssituation erscheinen literarische Kunstwerke als Textgrundlage nicht nur deshalb sinnvoller, weil sie in gedruckter Form vorliegen und daher leicht zugänglich sind, sondern auch weil sie im Normalfall kulturell relevante Informationen in erheblich höherem Ausmaß enthalten als Alltagsgespräche. Diese sind normalerweise sehr vom Zufall und vielfach von interpersonalen Problemen und Banalitäten gekennzeichnet, wie es die Studien von Kotthoff (1996 und 1998) belegen. Darüber hinaus können Gewicht und Einfluss eines Textes in der Literaturgeschichte sowie sein Bekanntheitsgrad als entscheidend angesehen werden, wenn es darum geht zu beurteilen, in wie weit die in Dramen zu findende verbale Komik in ihrer sprachlichen, aber auch in ihrer geistig-mentalenen Ausformung den englischen Humor prägend beeinflusst hat.

In einem weiteren Schritt sollen die in den analysierten Texten vorgefundenen Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Erscheinungsformen verbaler Komik ausgewertet werden, um alsdann die historisch gewachsenen sprachlichen und soziokulturellen Bedingungen kontrastiv zu betrachten, auf die die Unterschiede zwischen der englischen und der deutschen verba-

len Komik zurückzuführen sind. Im Anschluss gilt es die Gründe darzulegen, die es als notwendig erscheinen lassen, Englisch lernende Deutsche mit verschiedenartigen Phänomenen verbaler Komik zu konfrontieren und ihnen einen Einblick in ihre Mechanismen zu gewähren. Einen Schwerpunkt wird dabei die Schlüsselfunktion des Humors im Rahmen des übergeordneten Lernziels der interkulturellen Kommunikationskompetenz bilden, nachdem schon im Verlauf der Untersuchung aufgezeigt worden ist, welche große Rolle er z.B. bei der Anknüpfung sozialer Beziehungen mit Briten, bei der Erörterung von Sachproblemen oder bei der Rezeption bzw. Produktion von mündlich oder schriftlich präsentierten englischsprachigen Texten spielen kann. Es geht darum, über das Verstehen verbaler Komik eine Möglichkeit der Identifikation mit der Zielsprache, mit den sie sprechenden Menschen und mit ihrem soziokulturellen Umfeld zu eröffnen, um die der interkulturellen Kommunikationskompetenz nachgeordneten Lernziele zu erreichen, die neben kognitiven auch affektive Fähigkeiten beinhalten, wie z.B. die Relativierung von Vorurteilen und Toleranz gegenüber Andersartigem, um schließlich im Rahmen der Entwicklung von Normen und Einstellungen der Lernenden den positiven Stellenwert des Humors innerhalb der menschlichen Kommunikation sowie bei der Bewältigung von Problemen aufzuzeigen. Im Anschluss soll mit Blick auf die Lehrenden der englischen Sprache erörtert werden, in welcher Weise und mit welchen Materialien eine Vorstellung vom Wesen des britischen Humors vermittelt werden kann.

Wilhelm von Humboldt stellte als erster Sprachwissenschaftler die Forderung, man solle aus den Sprachen der Menschheit den Charakter der Kulturen und Nationen herauslesen, wobei er die Schwierigkeit, den „innige(n) Zusammenhang zwischen der Sprache und dem Nationalcharakter“ (1995: 15) zu enträtseln, durchaus sah. Im Zeitalter weltweiter Integrationsprozesse, das durch Internet und weitgehende Reisefreiheit geprägt ist, dürfte es kaum möglich oder sinnvoll sein, nationale Charaktere anhand der Sprache bestimmen zu wollen. Es kann nur darum gehen, anhand von feststellbaren Unterschieden, die sich gerade in der Einstellung zum Humor besonders deutlich zeigen, einen Zugang zu einer anderen Mentalität zu eröffnen, indem eine möglichst breite Verständnisbasis aufgebaut wird. Innerhalb dieses Rahmens sind die Bemühungen um die verbale Komik in dieser Abhandlung zu sehen.

## 2 Humor und verbale Komik: Grundlagen

### 2.1 Begriffsbestimmung

Die Problematik der Definition von Erscheinungen, die mit Humor und Komik zusammenhängen, legt Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* von 1804 im § 26 unter dem Titel „Definitionen des Lächerlichen“ recht eingängig dar:

Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen – ausgenommen unwillkürlich –, bloß weil die Empfindung desselben so viele Gestalten annimmt, als es Ungestalten gibt; unter allen Empfindungen hat sie allein einen unerschöpflichen Stoff, die Anzahl der krummen Linien (1804: URL).

Humor, Komik und Lachen werden verständlicherweise von zahlreichen Theoretikern als Synonyme benutzt, da sie alle drei gleichermaßen dem Spaßmodus zuzurechnen sind. Dennoch ist es sinnvoll, sie begrifflich zu trennen, um eine differenzierte Sehweise der einzelnen mit dem Humor zusammenhängenden Erscheinungen zu ermöglichen und die Wurzeln der verschiedenen Humorthorien erkennen zu können.

Die Begriffsdefinitionen verstehen sich als Arbeitstermini, die im Verlauf der Untersuchung erweitert und anhand der gewählten Beispiele näher bestimmt werden.

#### 2.1.1 Humor

Die Definition des Begriffes Humor wirft schon im Ansatz beträchtliche Probleme auf, da er im deutschen und im englischen Kulturbereich mit vollkommen verschiedenen Eigenschaften assoziiert wird. Der in Deutschland als geflügeltes Wort geltende Ausspruch von Otto Julius Bierbaum, „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ umfasst die essentiellen Merkmale des Phänomens, nämlich eine gewisse Überlegenheit des Lachenden, der über das Paradoxe erhaben ist, indem er die Bereitschaft zur Heiterkeit zeigt, selbst wenn es nichts zu lachen gibt<sup>3</sup>. Er ist auf den ersten Blick auf beide Kulturbereiche anwendbar. Die hinter ihm stehende Konzeption ist jedoch von einer gewissen naiven Gutmütigkeit und von einem konstruktiven Idealismus gekennzeichnet, Eigenschaften, die dem englischen Humor nicht ganz fremd sind, ihm aber doch weitgehend abgehen. Als seine vornehmlichen Charakteristika gelten eine gewisse Respektlosigkeit und Realismus (Gelfert 1998: 166ff). Nach der traditionellen englischen und deutschen Auffassung hat Humor eine normative und moralisierende Funktion.

Die nun folgende Definition geht von der Etymologie des Wortes aus und bezieht sich – cum grano salis, da sie von einem Deutschen stammt – auf die dem Begriff in beiden

---

<sup>3</sup> Der Ausspruch geht Otto Julius Bierbaums Reisebericht *Die Yankeedoodlefahrt* (1909) als Motto voraus.



Sprachräumen gemeinsamen Aspekte.

Während der zumeist im Plural gebrauchte lateinische Begriff der *umores* gemäß der Lehre der Temperamente des Hippokrates über Galen bis in die Renaissance hinein sich auf die vier Körpersäfte bezog und hinsichtlich der Stimmungen und Launen des Menschen als neutral verstanden wurde<sup>4</sup>, bezeichnet „Humor“ heutzutage die charakterbedingte mentale und psychische Disposition einer Person, die Realität durch Lachen positiv einzufärben mit der Intention, eine „heiter-gelassene Gemütsverfassung inmitten aller Widerwärtigkeiten und Unzulänglichkeiten des Daseins“ zu bewahren (Brockhaus Bd. 8, 1984: 207). Der Bedeutungswandel des Begriffs liegt somit in der Einengung auf das sanguinische Temperament.

Im Bezug auf die Kommunikation kann Humor als die Bereitschaft oder Neigung eines Individuums oder einer Gruppe von Menschen definiert werden, vom Ernstmodus in den Spaßmodus zu wechseln, um eine heitere und lebensbejahende Grundstimmung zu erzeugen. Der englische Begriff *humour* umfasst sowohl die oben genannte Bedeutung als auch die Eigenschaft des Komischen und die Mittel der Komik.

Die Begriffe des englischen und des britischen Humors werden hier als synonym behandelt, da die Autoren der zu analysierenden Texte verschiedenen ethnischen Gruppen des Kulturbereichs Großbritannien entstammen und eine Differenzierung zwischen dem durch eine feinsinnigere Ironie gekennzeichneten englischen Humor und dem der Briten, die nicht unmittelbar germanischer Abstammung sind, in praxi kaum möglich ist. Eine Unterscheidung dürfte ohnehin keinerlei Auswirkungen auf die Ergebnisse der Untersuchung haben<sup>5</sup>.

### 2.1.2 Spaß und Spaßmodus

Spaß im herkömmlichen Sinn ist mit Vergnügen und spielerischem Verhalten verbunden. Als Gegenstück des Begriffes Ernst umschreibt er also einen Zustand der Entspannung und Erleichterung, des Enthobenseins aus der alle positiven wie negativen Gegebenheiten der Realität erwägenden Rationalität. Der Spaßmodus gehört als Kategorie der scherzhaften Kommunikation dem Non-Bona-Fide-Kommunikationsmodus (kurz NBF-Modus) an, in dem der Sender, ähnlich einer Lüge, bestimmte Aspekte der objektiv überprüfbaren Realität unberücksichtigt lässt oder falsch darstellt, um den Empfänger partiell oder total zu täuschen. Im Spaßmodus erfasst man nur einen Teil der Wirklichkeit und präsentiert diesen absichtlich oder unabsichtlich verändert in komischer Weise, während der Ernstmodus als Bona-Fide-

---

<sup>4</sup> In der elisabethanischen *comedy of humours* des Ben Jonson erhielt der Begriff einen eher negativen Beigeschmack, da es dem Dramatiker um die Brandmarkung der Laster seiner Charaktere ging.

<sup>5</sup> So wird die verbale Komik Oscar Fingal O'Flaherty Wildes, der irischer Provenienz ist, gemeinhin mit der Vorstellung von englischem Humor *par excellence* verbunden.

Modus (kurz BF-Modus) im Idealfall das volle Bewusstsein aller die Wahrheit und Wirklichkeit bestimmenden Aspekte voraussetzt (Raskin 1985: 100ff). In der scherzhaften Kommunikation ist es das Ziel des Autors, den Rezipienten zunächst auf eine andere, „falsche“ Fährte zu locken, um alsdann einen Entschlüsselungsprozess herbeizuführen, an dessen Ende eine neue Erkenntnis steht: “[T]he goal of the performer is to bring the audience to an understanding of and agreement about the hidden logic of his performance” (Pepicello 1987: 34).

Im Sinne des Senders nach dem Bühlerschen Organonmodell ist der Begriff des Autors hier einschränkend definiert als Sprecher, der Mittel der verbalen Komik anwendet mit der Intention, die Reaktion des Lachens beim Rezipienten, Hörer oder Empfänger der Information hervorzurufen. Hinsichtlich der Analyse verbaler Komik im Rahmen der interkulturellen Kommunikation ist der Sender ein *native speaker*, welcher unter Benutzung der englischen Sprache als Code einem deutschen Empfänger, der Englisch als Fremdsprache lernt, Sprechereignisse im Spaßmodus präsentiert<sup>6</sup>. Auf den Effekt der Pointe abzielend, bietet der Autor beispielsweise beim Erzählen eines Witzes in der sogenannten Stimulationsphase zwei inkompatible inhaltliche Bezugsrahmen oder Skripten dar. Die der Stimulationsphase folgende Reaktionsphase umfasst die Wirkung, die das Geäußerte auf den Zuhörer oder Rezipienten hat, d.h. den geistigen Vorgang, der seitens des Rezipienten erforderlich ist, um die Divergenz als solche zu begreifen und das sich anschließende Lachen.

### Schematische Darstellung des Kommunikationsmodells

Kategorie/Aspekt	Autor	Sprechakt	Rezipient
<b>Allgemeine Situation</b>	Sprecher Sender	Zeichen / Code (Form) Botschaft (Inhalt)	Hörer Empfänger
<b>Interkulturell</b>	Brite	Code: Englisch	Deutscher
<b>Disposition / Modus</b>	Humor (aut.)	Spaßmodus (Wechsel BF → NBF)	Humor (rez.)
<b>Intention / Effekt</b>	Lachen auslösen	sprachliche Manifestation des Humors komisches Sprechereignis	Lachen
<b>Formaler Vorgang</b>	Stimulus	sprachliche Mittel der verbalen Komik	Reaktion

<sup>6</sup> Im Bezug auf ein Literaturwerk ist es gelegentlich notwendig, zwischen seinem Verfasser als Autor und dem Protagonisten als Sprecher, der das komische Sprecherereignis innerhalb der fiktionalen Welt als Dramen- oder Romanfigur umsetzt, zu unterscheiden. Analog dazu gibt es auf der Hörerseite den Rezipienten, der als Leser oder Zuschauer auftritt, ebenso wie den Zuhörer, welcher als Gesprächspartner innerhalb der Handlung eines Dramas oder Romans vorkommt.

### 2.1.3 Lachen

Das Lachen ist ein neurophysiologisch beschreibbarer Vorgang, der teils unbewusst abläuft, teils bewusst gesteuert werden kann. In der sozialen Interaktion dient es einerseits dazu, eine positiv bestimmte Kommunikationsbasis zu schaffen, andererseits kann es Botschaften im Zusammenhang mit Dominanz und Submission bzw. Akzeptanz und Ablehnung enthalten. Der typische Gesichtsausdruck eines Lachenden ist von heraufgezogenen Mundwinkeln gekennzeichnet. Immanuel Kant maß dem Lachen ausschließlich positive Eigenschaften zu, indem er es als Ausdruck des Vergnügens in Verbindung mit einem „Gefühl der Gesundheit“ ansah (1790: URL § 54).

Robert R. Provine, der das Lachen als eine spezifische Folge von Lautäußerungen definiert, die nach seinen Erkenntnissen übrigens nicht allein beim Menschen vorkommen, sondern auch bei Primaten zu beobachten sind, kam nach einer Reihe von Versuchen in den USA zu dem Ergebnis, dass nur ein geringer Anteil (etwa 20 Prozent) des konversationellen Lachens im Zusammenhang mit Humor oder Komik zu sehen ist (Provine 1996: URL). Der Studie zufolge lacht der durchschnittliche Sprecher in einer Unterhaltung etwa 46 Prozent mehr als seine Zuhörer. Das Lachen ist keineswegs nur als Reaktion, sondern auch als Stimulus weiteren Lachens anzusehen, das vom Autor ausgeht. Das bekannte ansteckende Lachen gehört ebenso in diesen Kontext wie die Lachsalven, die auf sogenannten *laugh tracks* in vielen vom amerikanischen Fernsehen produzierten Situationskomödien zu finden sind und das Publikum zum Lachen animieren sollen.

Die Erfahrung zeigt, dass das Lachen als Zeichen von Offenheit, Freundlichkeit und Fröhlichkeit generell eine positive Lebenseinstellung signalisiert. Eher negativ tritt es in Erscheinung, wenn es in seinen Varianten als Mittel zum Zweck angewandt wird, etwa um Gesprächspartner über bestimmte Dinge zu täuschen oder sie in Sicherheit zu wiegen.

Auf den Humor bezogen ist das Lachen das äußerliche Anzeichen des Effekts, der durch die Anwendung der Mittel der Komik bzw. das Komische bewirkt wird. Das Lachen geht mit der physischen, mentalen und psychischen Entspannung einher, die sich als Konsequenz des erfolgreichen Entschlüsselungsprozesses im Augenblick der Auflösung des Konflikts der beiden inkompatiblen Skripten (s. 2.2.1.4) ergibt. Es kann Bewunderung für die Gewitztheit des Autors des komischen Sprechereignisses ebenso ausdrücken wie die Befriedigung des Rezipienten darüber, die Pointe entdeckt zu haben (Koestler 1975: 87). Je nach Intensität der „Entladung“ und des empfundenen Vergnügens kann das Lachen vom tonlosen und kurzen Schmunzeln bis zum lauten und lang anhaltenden Gelächter, von der Bewegung einiger fazieller Muskeln bis zur Kontraktion von Muskeln, die über den ganzen Körper verteilt sind, reichen.

### 2.1.4 Verbale Komik

Die Definition der verbalen Komik ergibt sich in einem ersten Schritt aus der Abgrenzung von den Begriffen des Humors und der Komik im allgemeinen Sinne. Während der Humor ein psychologisches und sozial relevantes Phänomen ist, umfasst Komik als solche die verbalen und nonverbalen Mittel, die zur Verfügung stehen, um den Wechsel vom Ernstmodus in den Spaßmodus zu vollziehen und etwas an sich Komisches oder Lächerliches als solches darzustellen oder etwas, das zunächst vom ernsten Blickwinkel aus betrachtet wird, als komisch erscheinen zu lassen. Verbale Komik (*verbal humour*) setzt Humor und Komik voraus, bezieht sich jedoch nur auf deren linguistisch beschreibbare oder allgemein sprachliche Aspekte. Sie umfasst alle komischen Phänomene, die durch die Hervorbringung menschlicher Laute und/oder deren schriftliche Wiedergabe bewirkt werden. Ihre Erscheinungsformen finden sich in geschriebenen oder gesprochenen Texten fiktionaler oder nichtfiktionaler Natur. Nonverbale Komik umfasst folglich alles, was nicht unter die Wortkomik fällt, also unter anderem Situationskomik, Charakterkomik sowie komische Mimik und Gestik und steht, außer in der Pantomime und in Zeichnungen von Witzen ohne Worte, fast immer im Zusammenhang mit der verbalen Komik. Deren formale Seite als dem Sprachcode angehörendes, bedeutungstragendes Zeichen (*signifiant*) und ihre inhaltliche Seite (*signifié*) können jede für sich genommen oder in Abhängigkeit voneinander komisch sein, wenn eine Unstimmigkeit oder eine Inkongruenz auftritt.

### 2.1.5 Inkongruenz

Inkongruenz liegt vor, wenn zwei Elemente eines Sprechereignisses miteinander oder mit der vorherrschenden oder subjektiven Vorstellung von der Wirklichkeit inkompatibel sind oder zu sein scheinen, so dass die Kommunikation durch Ambiguität vorübergehend gestört ist. Die Inkongruenz kann in einer totalen Diskrepanz, einem Kontrast oder einer partiellen Divergenz bestehen. Um die Verstehensbasis wieder herzustellen, ist eine Auflösung der Inkongruenz notwendig (vgl. Attardo 1994: 144).

Allgemein kann man davon ausgehen, dass bei einer humorvollen Äußerung eine oder mehrere der für den Ernstmodus geltenden Regeln der kommunikativen Kooperation vorübergehend suspendiert werden, so dass im Rezipienten die Spannung erzeugt wird, die notwendig ist, um seine Aufmerksamkeit zu bündeln und eine weitere Bedeutungsebene zu entdecken und ihren Bezugsrahmen zu entschlüsseln (Pepicello 1987: 32). In seinen Ausführungen bezieht sich Pepicello auf die vier dem kooperativen Prinzip folgenden Maximen, die H. Paul Grice in *Logic and Conversation* formulierte:

1. The maxim of Quantity:
  - a. Make your contribution as informative as is required for the current purposes of the exchange.
  - b. Do not make your contribution more informative than is required.
2. The maxim of Quality:
  - a. Try to make your contribution one that is true.
  - b. Do not say what you believe to be false.
  - c. Do not say that for which you lack adequate evidence.
3. The maxim of Relation:

Be relevant.
4. The maxim of Manner:
  - a. Be perspicuous.
  - b. Avoid obscurity of expression.
  - c. Be brief.
  - d. Be orderly (1975: 45f).

Über Pepicellos Darstellung hinausgehend kann man feststellen, dass die scherzhafte Kommunikation nach ihren eigenen Gesetzen abläuft und daher nicht allein durch einen Verstoß gegen die Regeln der geordneten Kommunikation definiert werden sollte. Im Spaßmodus kann zwar jede der o.g. Maximen für eine gewisse Zeit mehr oder minder unbeachtet bleiben und damit eine Inkongruenz hervorrufen, aber für die scherzhafte Kommunikation, deren Charakter konstruktiv ist, wenngleich sie – bildlich gesehen – die Wirklichkeit ähnlich der Brechung eines Lichtstrahls indirekt spiegelt, ist die Einhaltung eines kooperativen Prinzips ebenso unabdingbar wie für den Ernstmodus. Der Versuch Raskins, die Maximen von Grice im Hinblick auf die Form des Witzes umzuschreiben (1985: 103), erscheint als verständlich, jedoch nicht sehr sinnvoll, denn die so entstandenen Regeln könnten im Spaßmodus wiederum gebrochen und somit ihrerseits Element einer Inkongruenz werden. Kotthoff behauptet in der Einleitung zu ihrer Untersuchung zur Pragmatik von konversationeller Komik mit dem Titel *Spaß verstehen* bezüglich der Kommunikation im Spaßmodus: „Die Multidimensionalität der Kooperation tritt sogar deutlicher hervor“ (1998: 1). Diese Aussage geht auf die Überlegung zurück, dass ein im Spaßmodus präsentierter Text prinzipiell in höherem Maße verschlüsselt ist als ein Text im Ernstmodus. Daher bedarf die Formulierung eines humorvollen Textes zumindest ebenso großer Sorgfalt wie die anderer Texte, um das Ziel zu erreichen. Der Rezipient, der nach einer reibungslosen Kommunikation strebt, um auf die Äußerungen des Autors adäquat reagieren zu können, wird durch den Spaßmodus in einem Latenzzustand gehalten und sieht sich dadurch gezwungen, die die Kommunikation störenden Elemente innerhalb eines vorwiegend auf kognitiver Basis ablaufenden Entschlüsselungsprozesses zu beseitigen. Dieser erscheint durch den wiederholt notwendig werdenden Vergleich des Ausgesagten mit der Realität, um dessen Wahrheitsgehalt zu ergründen, als äußerst komplex und vielschichtig.

Eng mit der Inkongruenz verknüpft ist der von Arthur Koestler geprägte Terminus der Bi-soziation (vgl. 2.2.1.1).

### 2.1.6 Wortspiel und/oder Spiel mit Worten

Aus den Definitionen des Begriffes *pun* in der *Encyclopedia Britannica*<sup>7</sup> und in *Webster's Dictionary*<sup>8</sup> geht hervor, dass er zwei wesentliche Varianten beinhaltet. Als Wortspiel (*pun*) im eingeschränkten Sinn bezeichnet er klangähnliche Wörter, wobei in der entstehenden Inkongruenz phonologische und semantische Aspekte im Vordergrund stehen. Daneben kann er sich als Spiel mit Worten (*play on words*) auch auf einen mehrdeutigen Ausdruck beziehen. Das Wortspiel ist auf allen linguistischen Ebenen anzutreffen und erweist sich bei genauerem Hinsehen als das sprachliche Basismaterial, auf dem die verbale Komik fußt. Vielfach wird es als geistreiche Äußerung mit *wit* (s. 2.1.7) in Verbindung gebracht.

Die häufigste Variante des Wortspiels beruht auf der Gleichheit oder Ähnlichkeit der Lautung von zwei – im Ausnahmefall auch mehr Wörtern –, die verschiedene Bedeutungen haben, wodurch Ambiguität entsteht. Diese Variante tritt zumeist in der Form des Homophons, Homographs, Homonyms oder der Paronomasie auf. Das folgende Beispiel eines *puns* ergibt sich aus der Polysemie des Wortes *liver*:

“Is life worth living?” – “It depends on the liver” (Rotter/Bendl 1978: 174).

*Liver* bedeutet auf den ersten Blick „Leber“, also das lebensnotwendige Körperorgan, das den Stoffwechsel entscheidend beeinflusst. In der entschieden seltener vorkommenden zweiten Bedeutung bezeichnet es eine Person, die einer speziellen Lebensweise folgt. Dadurch dass beide Lesarten in ein und demselben Kontext einen tieferen Sinn ergeben, entsteht ein verblüffender Effekt.

Nicht jedes mehrdeutige Wort führt zwangsweise zu einem Wortspiel, denn alle Wörter einer Sprache sind allein schon durch die verschiedenen Vorstellungen, die ihre Sprecher mit ihnen verbinden, polysem. Durch den sprachlichen Kontext wird ein gewöhnliches Wort eindeutig definiert, während ein *pun* in der Zweideutigkeit belassen wird. *Puns* können also nur in einem Satz auftreten, in dem zwei Bedeutungen konfligieren. Die beiden Bedeutungen stehen in Opposition zueinander, d.h. sie sind in einem eindeutigen Kontext semantisch inkompatibel. Spiele mit Worten sind keineswegs nur auf ein oder zwei Wörter beschränkt, sondern können sich in beliebig langen Äußerungen entfalten (Attardo 1997, 132).

<sup>7</sup> “[A] humorous use of a word in such a way as to suggest different meanings or applications, or a play on words” (Encyclopedia Britannica).

<sup>8</sup> “The usu. humorous use of a word in such a way as to suggest two or more of its meanings or the meaning of another word similar in sound” (Webster's Dictionary).

Wortspiele entstehen entweder spontan oder sie werden eingeübt, und eine ihrer entscheidenden Voraussetzungen liegt darin, das sie vom Sprecher mit voller Absicht verwendet werden.

Die wichtigsten Erscheinungen, die neben den oben genannten unter dem Begriff „Wortspiel“ subsumiert werden können, seien an dieser Stelle genannt: Paronomasie, *double entendre*, *innuendo*, *allusion*, *equivoque*, *quibble*, *deliberate misunderstanding*, *catching up*<sup>9</sup>, *quip*, *witticism*, *malapropism*, *spoonerism*, Kalauer und Antonym. Daneben ergeben sich Spiele mit Worten auch innerhalb von rhetorischen Figuren, z.B. Antithese, Parallelismus, Repetition und rhetorischer Frage ebenso wie in der Bildersprache, z.B. in Vergleichen, Personifikationen oder Metaphern.

### 2.1.7 Witz, Scherz und wit

Der Witz (*joke*) ist eine der typischen Kurzformen, in der verbale Komik präsentiert werden kann. Durch die Konfrontation zweier Skripten, die inhaltlich in Opposition zueinander stehen, wird eine Inkongruenz erzeugt, welche in der Regel in einer plötzlich auftretenden Pointe aufgelöst wird (vgl. Wenzel 1989: 30ff). Der Witz ist sowohl in seiner formalen Struktur als auch in seiner sprachlichen Fassung weitgehend festgelegt und erfordert somit ein möglichst wortgetreues Nacherzählen. Er hat also nicht die Eigenschaft der Spontaneität wie etwa der Scherz, der sich in der Regel als lustige Bemerkung aus dem situativen Kontext ergibt. Die Geistesgegenwart und Improvisationsgabe, die notwendig sind, um einen Scherz zu machen, bringen diesen in die Nähe des Begriffes „Witz“ in seiner ursprünglichen Bedeutung (*wit*), also der Fähigkeit, einen Zusammenhang in sprachlich brillanter Form, auf hohem intellektuellen Niveau in amüsanter Weise und mit einem Überraschungseffekt kombiniert darzustellen (vgl. Thrall/Hibbard 1960: 510). *Wit* ist die Voraussetzung für Formen der Komik wie den Aphorismus, das Epigramm, das Bonmot sowie *quick-witted retort*, die geistreiche und schlagfertige Antwort und das für das Englische typische Phänomen des *witticism*.

### 2.1.8 Satire und Satirisches

Als literarisches Genre dient die Satire der „Verspottung von Mißständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen, Personen“ (Wilpert 1969: 671). Die kritische Einstellung des Autors wird in einer Mischung aus Humor und geistvollem Witz präsentiert. Das tragende Element der satirischen Haltung ist die Ironie, welche in ihren verschiedenen Spielarten gleichzeitig

---

<sup>9</sup> Unter *catching up* versteht man das Aufgreifen eines oder mehrerer Wörter durch einen Gesprächspartner (vgl. Röhr 1997: 53).

Ausdruck der Aggression und des nachhaltigen Willens nach Veränderung der angeprangeren Situation ist. Der im Brennpunkt stehende Gegenstand der Satire erscheint in der Rolle eines Opfers und wird u.a. durch Verfahren wie Verkürzung und Übertreibung einer Verformung unterworfen (Preisendanz 1976: 413). Das Satirische kennzeichnet sowohl die Haltung des Autors als auch die Eigenschaft der Satire als dessen Produkt.

### 2.1.9 Ironie und Sarkasmus

Ironie wird hier verstanden als eine der verbalen Komik zugehörige indirekte Redeweise, in der die Bedeutung einer Aussage partiell oder total, bis hin zum genauen Gegenteil von dem abweicht, was sie eigentlich beinhaltet. Es ergibt sich also eine Inkongruenz zwischen dem Wortlaut des Gesagten und dem, was der Autor tatsächlich denkt oder zu verstehen geben will. Ironie wird zumeist benutzt, um die Wahrheit oder die Aussageabsicht des Autors zu verschleiern und/oder eine Distanz zu einem bestimmten Gesprächsgegenstand einzunehmen und zielt auf eine Befreiung von den Dingen ab, die als Probleme eingestuft werden. Als Stilmittel dient sie vielfach dazu, beispielsweise mittels Hyperbel, Litotes oder Meiosis (Understatement) bestimmte Zusammenhänge verzerrend herauszustellen oder zu beschönigen. Ist die Ironie schon im Rahmen eines aggressiven Sprechaktes zu sehen (Kotthoff 1998: 334), so ist es ihre Variante, der Sarkasmus umso mehr, der als sogenannte beißende Ironie Verbitterung ausdrückt und verletzend sein kann. Während es dem Rezipienten bei einem geschriebenen Text überlassen bleibt, den in der Ironie verborgenen Doppelsinn aus dem Kontext herauszulesen, wird der Rezipient in einem Sprechakt durch einen zumeist mokanten Unterton gewissermaßen vor der Verständnishürde gewarnt (Thrall/Hibbard 1960: 248).

### 2.1.10 Schwarzer Humor

Aus einer extrem sarkastischen Sehweise heraus entwickelt sich das Phänomen des schwarzen Humors. Er ist durch einen starken Kontrast zwischen inhaltlichen Vorstellungen aus den Bereichen Tod, Krankheit, Verbrechen oder Grauenhaftem auf der einen und der Anwendung von Mitteln der Komik auf der anderen Seite gekennzeichnet. Er enthält makabre Elemente, die in derart skurrilen und grotesken Zusammenhängen auftauchen, dass er gegen die Normen der Moral, des guten Geschmacks und Tabus in hohem Maße verstößt, so dass das in seinem Zusammenhang ausgelöste Lachen nicht selten von einem gewissen Unbehagen begleitet wird. *Black humour* spielt mit Emotionen wie Angst, Schrecken sowie Ekel und wird oftmals als abwegig und hinterhältig empfunden. Er kommt vornehmlich in Verbindung mit herber Kritik zur Anwendung, um nach der anfänglichen Entrüstung des Rezipienten



einen Bewusstseinswandel zu bewirken.

### **2.1.11 Groteskes und Burleskes**

Obwohl das Groteske eine der Inkongruenz nachgeordnete Kategorie ist, hat es nicht allein Lachen zur Folge, sondern wenn der Eindruck des Unheimlichen und Bedrohlichen überwiegt, kann seine Wirkung auch im Gefühl des Grauens bestehen (Kayser 1960: 384). Als grotesk bezeichnete Dinge weichen, zumeist durch ihre bizarr entstellten Züge, erheblich von den gemeinhin mit ihnen verbundenen Vorstellungen und Erwartungen ab, so dass ein Verfremdungseffekt entsteht. Man kann beispielsweise eine Karikatur, in der die bemerkenswerten Charakterzüge einer Person übermäßig stark überzeichnet werden, als grotesk bezeichnen. Das Groteske dient oft der kritischen Kommentierung, manchmal auch der Verspottung von Personen, Ideen oder Dingen, deren – zumeist schlechte – Eigenschaften unerbittlich in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit gerückt werden. Das Burleske fügt dem Grotesken noch den Aspekt der derben und zotigen Komik hinzu und ist daher ebenso eindeutig dem Humor zuzuordnen.

### **2.1.12 Karikatur, Parodie und Travestie**

Die Karikatur ist die zeichnerische oder in Worte gekleidete Darstellung einer Person, deren charakteristische Züge und Handlungsweisen vornehmlich mittels Übertreibung und Verzerrung überdeutlich hervorgehoben werden, um sie komisch oder lächerlich erscheinen zu lassen. Oftmals besteht die Botschaft einer Karikatur in der humorvollen Kritik des oder der Betroffenen.

In der Parodie werden der Stil eines Kunstwerks oder die typische Handlungsweise von Personen auf verzerrte oder übertriebene Weise nachgeahmt, um deren Unzulänglichkeiten aufzudecken und sie der Lächerlichkeit preiszugeben. Es werden zumeist nur inhaltliche Veränderungen vorgenommen, während die äußere Form weitgehend beibehalten wird, um die Wiedererkennung des Parodierten zu gewährleisten. Während die Imitation der Parodie gewöhnlich auf der geistvollen oder grotesken Überzeichnung basiert, lebt die Travestie zusätzlich noch von der burlesken, groben und niederen Komik.

## 2.2 Theorien des Humors und der verbalen Komik

Die herkömmlichen Theorien des Humors stellen sich hinsichtlich einer konsequenten formalen Analyse der Erscheinungsformen der verbalen Komik als recht unzureichend heraus, da sie sich jeweils nur auf Teilaspekte des von vielen Theoretikern als geheimnisvoll bezeichneten Phänomens beziehen. Einige Denkansätze haben sich als besonders viel versprechend für die Analyse herausgestellt und werden immer wieder in der einschlägigen Literatur genannt.

Eine ausführliche Darstellung von linguistischer Warte aus bietet Salvatore Attardo, der die historische Entwicklung der Humorthorien von der Antike an nachzeichnet und letztlich die Inkongruenz als das vorherrschende Strukturprinzip der verbalen Komik herausstellt (1994: 14ff). Helga Kotthoff schickt im Vorwort ihrer Sammlung von Aufsätzen zur Scherz-kommunikation, in der sie Alltagsgespräche analysiert, die verbale Komik enthalten, die Grundpositionen der Theorien zu Inkongruenz, Überlegenheit (Degradation und Aggression) und Entspannung in Kurzform voraus (1996: 10-13). Der Schwerpunkt der Erforschung der Scherzkommunikation wird bei ihr im pragmatischen Bereich angesetzt, in dem die drei Theoriegruppen gleichermaßen zur Geltung kommen. Der knappe historische Überblick über die Theorien des Komischen bei Bettina Röhr, die das Komische bei Shakespeare anhand von dessen Komödie *As You Like It* analysiert (1997: 20ff), lässt durch die bloße Aufzählung von acht Theoriegruppen, auf die sie in ihrer Studie zurückgreift, recht deutlich werden, dass es nur bedingt möglich ist, die Ursache und Wirkung des Komischen, seine Formprinzipien und sprachlichen Strukturen sowie seine Begleiterscheinungen überzeugend darzustellen, wenn die Klassifizierung der Theorien von unvergleichbaren und daher schwer zu erfassenden Kategorien wie diesen bestimmt ist: “biological, instinct, and evolution theories”, “superiority theories”, “incongruity theories”, “surprise theories”, “ambivalence theories”, “release and relief theories”, “configurational theories”, “psychoanalytic theory”.

Die drei Theoriegruppen, die die maßgeblichen Denkmodelle umfassen und die für eine Anwendung im Rahmen dieser Untersuchung in Frage kommen können, sind diejenigen, die auf dem Phänomen der Inkongruenz (*incongruity-resolution theory*), der Erleichterung oder Entspannung (*relief/release theory*) sowie der Überlegenheit (*superiority theory*), beruhen. Sie treten in unterschiedlichen Formen auf, werden hier jedoch unter ihrem jeweiligen Oberbegriff und auf ihre Grundzüge reduziert dargestellt.

### 2.2.1 Auf dem Konzept der Inkongruenz beruhende Theorien

Dem Konzept der Inkongruenz gemäß entsteht Komik, wenn zwei Elemente eines Sprechereignisses, die sehr unterschiedlich oder nicht kompatibel sind, in einer Stimulationsphase miteinander in Beziehung gesetzt werden. Das Lachen wird in einer Reaktionsphase in dem Augenblick ausgelöst, wo der Rezipient sich der (scheinbaren) Diskrepanz bewusst wird und diese schwindet. Das Inkongruenzkonzept wird von den weitaus meisten zeitgenössischen Humorforschern, beispielsweise Paul E. McGhee (1972), Thomas R. Shultz (1972) und Jerry M. Suls (1972) bei der Analyse komischer Sprechereignisse und Situationen angewandt. Die Modelle der Inkongruenztheorie heben sowohl auf die Form und Struktur als auch auf die Aussage und die Wirkung der komischen Elemente ab, sind also von primärer Bedeutung für diese Untersuchung. Bei der Analyse verbaler Komik in Werken der Literatur kann man voraussetzen, dass die Konstruktion von Inkongruenzen, Diskrepanzen oder auch Kontrasten von den Textautoren als eines der entscheidenden Elemente angesehen, wenn nicht sogar zum essentiellen Strukturprinzip erhoben wird, das die Kohärenz des Kunstwerkes gewährleistet. Die Konzeptionen ihrer Komik orientieren sich an Vorstellungen von Platon, Arthur Schopenhauer oder – im 20. Jahrhundert – an denen von Sigmund Freud, bei dem sich sowohl ein Ansatz in Richtung auf das Inkongruenzkonzept als auch auf die Entspannungstheorie finden lässt. Während für Platon Komik aus einem ambivalenten Gefühl gegenüber dem Lächerlichen entsteht, welches er als Abweichung vom Guten ansieht (vgl. Attardo 1994: 18), ist für Schopenhauer

der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff, und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen. Je größer und unerwarteter, in der Auffassung des Lachenden, diese Inkongruenz ist, desto heftiger wird sein Lachen ausfallen (1991, II: 108).

Sigmund Freud seinerseits weist in seiner Analyse der Technik des Witzes implizit auf das Prinzip der Inkongruenz hin, wenn er konstatiert, „dass die Witzarbeit sich der Abweichungen vom normalen Denken, der Verschiebung und des Widersinnes, als technischer Mittel zur Herstellung des witzigen Ausdrucks bedient“ (1992: 75). Im Folgenden erkennt er, dass weitere grundlegende Elemente des Gedankenwitzes, z.B. Denkfehler, die indirekte Darstellung sowie die Darstellung durch das Gegenteil „samt und sonders in der Technik der Traumarbeit wiederkehren“ und sich im Zusammenhang mit dem Wortwitz die gleichen psychischen Vorgänge der „Verdichtung mit Ersatzbildung“ vollziehen, die auch dem Mechanismus der Traumbildung zu Grunde liegen (1992: 103).

### 2.2.1.1 Konzept der Bisoziation

Das Inkongruenzkonzept in Verbindung mit der Auffassung, dass Humor am Ursprung des kreativen Aktes steht, bildet den theoretischen Rahmen der literarisch ausgerichteten Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses, die Arthur Koestler in seinem ursprünglich 1964 veröffentlichten Buch *The Act of Creation* darlegt. In dem Kapitel *The Logic of Laughter* prägt er den Begriff der Bisoziation und definiert ihn als die Wahrnehmung einer Situation oder Idee in zwei in sich geschlossenen, aber gewöhnlich inkompatiblen Bezugsrahmen (1975: 35), d.h. als die gleichzeitige Assoziation der Situation oder Idee mit zwei verschiedenen Kontexten. Koestler stellt hypothetisch fest, dass beim plötzlichen Wechsel des Bezugsrahmens durch die abrupte Bündelung der Aufmerksamkeit auf ein anderes Objekt oder eine andere Idee eine emotionale Spannung entsteht, die sich in Lachen entlädt:

[L]aughter is a phenomenon of the trigger-release type, where a minute cause can open the tap of surprisingly large stores of energy from various sources: repressed sadism; repressed sex; repressed fear; even repressed boredom (1975: 60).

Durchaus einem entspannungstheoretischen Konzept des Lachens folgend, sieht Koestler die Bisoziation als spannungstragendes Prinzip eines jeden kreativen Akts und gibt der Überzeugung Ausdruck, dass Denken in Analogien und Metaphern zur künstlerischen Kreativität führe.

Auf dem Bisoziationsmodell fußt die eher deskriptiv angelegte semiotische Theorie der *frame bisociation* von Neal R. Norrick, der eine Bisoziation, die einen komischen Effekt nach sich zieht, als sogenannten *schema conflict*, einen Konflikt zwischen zwei unterschiedlichen inhaltlichen Bezugsrahmen beschreibt (1986: 229f). Auch die Konzeptionen von deutschen Humorforschern wie Wolfgang Preisendanz (1970 und 1976), Rainer Warning (1976) und Peter Wenzel (1989), die narrative literarische Texte untersuchen, gehen auf den Ansatz der Bisoziation zurück.

### 2.2.1.2 Isotopy-Disjunction-Modell

Das sogenannte *Isotopy-Disjunction-Modell* basiert u.a. auf der Theorie der strukturellen Semantik von Algirdas J. Greimas und wurde anhand der Analyse von Witzen entwickelt, die sich aufgrund ihrer Kürze und Überschaubarkeit zunächst anboten (Attardo 1994: 60ff). Es geht davon aus, dass die Elemente eines Witzes linear angeordnet sind und er aus zwei Teilen besteht, der Narration bzw. Präsentation und dem Dialog. Der narrative Teil enthält die erste Isotopie einer linguistischen Einheit, während im Dialogteil dieser Isotopie eine zweite unerwartet gegenübergestellt wird, indem das gleiche sprachliche Element in einem anderen Kontext eine zweite Bedeutung bekommt, so dass eine Inkongruenz vorliegt. Da der Begriff Iso-

topie bei Greimas in verschiedenen Versionen vorkommt (Attardo 1996: 75ff), ist es angebracht, eine Definition zu geben, die die entscheidenden Details enthält. Der dem Altgriechischen entlehnte Terminus Isotopie (ísos & tópos = gleich & Ort) bezeichnet die eindeutige Zuordnung eines Sinns zu einer Aussage durch Iteration eines linguistischen Elements im Kontext. Diese Elemente sind vorwiegend semantischer Natur, können letztlich jedoch auf jeder der linguistischen Ebenen angesiedelt sein. Die erste Isotopie dient in einem Witz dazu, den Bezugsrahmen so klar festzulegen, dass es dem Rezipienten möglichst schwer fällt, den Übergang zur zweiten kognitiv nachzuvollziehen. Die Opposition der inhaltlichen Bezugsrahmen wird also bewusst verschleiert, um die Intensität des komischen Effekts zu steigern, eine Technik, die Greimas als *camouflage* bezeichnet. Ein lexikosemantisches Bindeglied (*connector*), ein polysemes Textsegment, ist Voraussetzung für die Entstehung verbaler Komik, indem es Ambiguität ermöglicht, während ein sogenannter Auslöser (*disjunctor*) den Übergang vom ernsten zum komischen Sinn einleitet, d.h. dem Rezipienten die Inkongruenz in der Pointe vor Augen führt.

Bei deutschen Forschern, z.B. Bernhard Marfurt (1977) und Hannjost Lixfeld (1978), die auf dem Modell des Strukturalisten Greimas aufbauen, wird der gleiche Vorgang den Erzählfunktionen gemäß in drei Phasen dargestellt: 1. Einleitung, 2. Dramatisierung bzw. Überleitung und 3. Pointe. Die erste Erzählphase besteht aus einer Textsequenz, die zumeist narrativ ist und in der die Situation, die Charaktere und der allgemeine Kontext der Ereignisse vorgestellt werden mit dem Ziel, den narrativen Rahmen festzulegen. Die zweite Erzählphase hat die Funktion der Dramatisierung, ist gewöhnlich dialogischer Natur und legt die Notwendigkeit einer Auflösung der eingeführten Opposition nahe. Die dritte Erzählphase schließlich enthält den Auslöser, der den Übergang von der ernsten zur komischen Sinnenebene und damit den Lacheffekt bewirkt. Sie führt den in den beiden vorausgehenden Phasen suggerierten Sinn auf unerwartete Weise ad absurdum und sollte so kurz wie möglich gestaltet werden.

### 2.2.1.3 Analyse von Wortspielen

Die Analyse von Wortspielen (*puns*) galt zunächst als einziges Forschungsgebiet, das sich für interdisziplinäre Kontakte zwischen der Linguistik und der Humorforschung eignete (Attardo 1994: 108). Daher entstanden in den Jahren ab 1970 eine Reihe von Wortspiel-Taxonomien, die überwiegend dem strukturalistischen Ansatz folgten und auf dem Prinzip der Inkongruenz basierten. Die 1970 an Beispielen aus der französischen Sprache entwickelte Taxonomie von Otto Duchá.ek orientiert sich an linguistischen Phänomenen wie Homonymie – mit den Unterkategorien Homophonie, Homographie und Paronomasie – sowie Polysemie, Antonymie und Kontamination. Zu den systematisch angelegten Taxonomien zählt

diejenige von George Bertram Milner (1972), der paradigmatische, syntagmatische und chiastische Umkehrungen auf phonologischer, morphologischer, syntaktischer, lexikalischer und situativer Ebene erkennt. Eine ähnliche Klassifizierung von Wortspielen im Französischen findet man bei Pierre Guiraud (1976) und Franz Josef Hausmann (1974), wobei der letztere eine Unterscheidung hinsichtlich der phonemischen Distanz vornimmt. Während sie bei einem Homonym bei Null liegt, findet Hausmann bei Paronomasie (*paronyms*) eine Differenz von einem bis zu vier Phonemen innerhalb eines Wortspiels. Marie-B. Vittoz-Canuto (1983) endlich bedient sich in einer äußerst differenzierten Studie zu Wortspielen in der Presse und in der Werbung u.a. der Kategorien der vorgenannten Taxonomien, wobei sie die Begriffe des Reims und der Alliteration sowie die Bildung von Neologismen in die Diskussion einbringt (Attardo 1994: 126f). In seinem Buch *Metaphonology of English Paronomasic Puns* (1991) stellt Włodzimierz Sobkowiak fest, dass Vokale sich in Wortspielen eher wandeln als Konsonanten. Wie die o.g. Beispiele zeigen, ist die Vorgehensweise der Taxonomien vornehmlich durch die Akkumulation der verschiedenartigen Erscheinungen bestimmt, so dass die Ergebnisse zum großen Teil statistischer und quantitativer Natur sind. Es dürfte daher mit ihrer Hilfe kaum möglich sein, das Wesen der verbalen Komik mit ihren inhaltlichen Implikationen zu erfassen.

Die linguistischen Mechanismen, die bei einem Wortspiel ablaufen, werden bei Attardo anhand eines Beispiels beschrieben. Sie entsprechen weitgehend denen, die ein komisches Sprechereignis gemeinhin bestimmen. Ein Wort oder ein Ausdruck enthält eine Opposition zweier Skripten, die so lange aufrecht erhalten wird, bis ein Auslöser in Aktion tritt. Die beiden Bedeutungen  $S_1$  und  $S_2$  können auf verschiedene Art und Weise nebeneinander bestehen:

1. Die beiden semantischen Elemente *away for* und *a wafer* haben nichts miteinander gemeinsam, so dass eine Konnotation nicht gegeben ist:

Why did the cookie cry?

Its mother had been *away for* so long; [*a wafer*] (Attardo 1994: 128ff).

2. Beide Bedeutungen bleiben nebeneinander bestehen, so dass zwei Auslegungen gleichzeitig möglich sind, wie in dem Wort *passage*, das sowohl „Textstelle“ als auch „Durchgang“ bedeuten kann:

Bassompierre was a prisoner at the Bastille. While reading, he flipped the pages of his book hastily. The warden asked him what he was looking for, and Bassompierre replied:

“I am looking for a *passage*, but I cannot find it.” (Attardo 1994: 137).

3.  $S_2$  zwingt  $S_1$  die Konnotation auf, wie in dem Aphorismus von Paul Valéry:

Entre deux *mots* il faut toujours choisir le moindre; [*maux*] (Attardo 1994: 137).

Die Redensart, nach der man stets das kleinere von zwei Übeln (*maux*) wählen soll, wird durch Homophonie von /mo/ auf die Bedeutung „Wörter“ (*mots*) übertragen und bekommt auf diese Weise einen vollkommen anderen Sinn, wobei allerdings die Konnotation von „übel“ mit „Wörtern“ verbunden wird.

4. S<sub>1</sub> zwingt S<sub>2</sub> die Konnotation auf, z.B. in dem Wortspiel von San Antonio:

Bulletin d'**informacons** (Attardo 1994: 137).

Die Bedeutung S<sub>1</sub> des im Wörterbuch nicht existierenden Wortes, das etwa mit „Bulletin für Leute, die nach Nachrichten verrückt (*cons*) sind“ übertragen werden kann, überlagert mit ihrer negativen Konnotation die zu rekonstruierende Form *informations* (Nachrichten, S<sub>2</sub>).

Die wirkungsvollsten Wortspiele sind von der Art, wie sie unter den Nummern 2, 3 und 4 aufgeführt werden, da sie dem Text auf geistvolle Weise eine weitere bedeutungsvolle Dimension hinzufügen, während das zu 1 genannte Beispiel von Keks und Waffel zwar als komisch empfunden wird, jedoch keine versteckte Bedeutung beinhaltet und daher von minderer intellektueller Qualität ist (Attardo 1994: 138).

Das Bindeglied und der Auslöser können entweder von verschiedenen linguistischen Einheiten (Beispiel 1: *away for / a wafer*) oder aber von der gleichen (Beispiel 2: *passage*) repräsentiert werden. Im ersten Fall, also wenn der Auslöser dem Bindeglied folgt, sieht sich der Rezipient gezwungen, sich an den Ausgangspunkt zurück zu begeben, um das Bindeglied mit der Information im neuen Kontext zu vergleichen, die nach dem Auftreten des Auslösers sichtbar wurde. Fallen das Bindeglied und der Auslöser (wie in Beispiel 2) zusammen, so ist diese Prozedur – von Attardo als *backtracking process* bezeichnet – nicht notwendig, denn die zweite Bedeutung bestimmt das neue Verständnis des Textes (1994: 140).

Bei Wortspielen, die auf Alliteration basieren, fungieren die wiederholten Laute vorwiegend als Bindeglied, während ein einziger Auslöser nicht ausgemacht werden kann, wie das folgende Beispiel zeigt, das in Meyers/Knapp *5600 Jokes for All Occasions* (1980) zu finden ist:

Today's tabloid biography: High chair, high school, high stool, high finance, high hat – hi, warden!

Es handelt sich hier um nicht definitiv festlegbare Auslöser, die Attardo als *diffused disjunctors* bezeichnet (1994: 139). Das Bindeglied besteht eindeutig in der Lautfolge /haɪ/. Die Alliteration ist entweder – wie in diesem Fall – mit einem Effekt verbunden, der dem Inhalt des Textes inadäquat ist oder sie führt nicht zu einem speziellen Effekt, so dass der Rezipient in seiner Erwartung getäuscht wird; in jedem Fall ist eine Inkongruenz zu verzeichnen.

Ebenso wie die meisten Vertreter der neueren Humorforschung – darunter auch Graeme Ritchie (1999: URL), der die *incongruity-resolution theory* und ihre Variante *surprise disambiguation* auf die computergestützte Erzeugung von Witzen zuschneiden möchte – vertritt Salvatore Attardo die Auffassung, dass Inkongruenz allein nicht ausreicht, um Komik wahrzunehmen, sondern dass die Inkongruenz einer Auflösung (*resolution*) bedarf. Diese besteht keineswegs darin, dass die Inkongruenz verschwindet, sondern sie wird lediglich entschlüsselt und bleibt als solche im Bewusstsein, indem sie eine Erklärung im Sinne einer Rechtfertigung (*justification*) erfährt. Jedes Wortspiel enthält folglich ein Element, an dem sich die Inkongruenz zeigt und eines, das deren Auflösung bewirkt. Die Auflösung braucht weder vollständig noch realistisch oder plausibel zu sein. Man kann annehmen, dass der Rezipient ein Wortspiel nicht als Produkt eines Irrtums ansieht, weil es eine innere Logik (*local logic*) besitzt, die schließlich seine Rechtfertigung als bewusst gestaltetes komisches Sprechereignis ermöglicht.

Ausgehend von der Prämisse, dass sich alle Wortspiele auf ein Phänomen, nämlich den Vergleich einer Reihe von Lauten (*string of sounds*) zurückführen lassen, unternimmt Attardo einen spekulativen, aber dennoch recht plausiblen Erklärungsversuch, der einen Einblick in die psycholinguistischen Hintergründe von Wortspielen gewährt. Im Gegensatz zu der generellen Annahme der Linguistik seit Ferdinand de Saussure (1916), dass das Verhältnis zwischen dem Sinn eines Ausdrucks und seiner phonologischen Gestalt in den modernen Sprachen auf Beliebigkeit beruht, d.h. durch Konvention bedingt ist, verhalten sich die Autoren und Rezipienten bei Wortspielen so, als glaubten sie, ihr Sprachsystem bestehe aus nicht-willkürlichen Zeichen, also dass das Verhältnis zwischen Klang und Sinn eines Wortes von vornherein festgelegt sei. (In Anlehnung an die bei Plato im Dialog mit Cratylus vorgetragene Sprachtheorie, in der eine Affinität zwischen der lautlichen Form und der Bedeutung von Wörtern postuliert wird, nennt Attardo dieses Verhältnis *cratylistic*.) Angesichts der Tatsache, dass *puns* eine auf der Lautung beruhende Assoziation implizieren, die eine bestimmte Bedeutung trägt, wird argumentiert, dass Wortspiele konnotative semantische Assoziationen zwischen den zwei Bedeutungen hervorrufen, die in einem Wortspiel enthalten sind. Diese semantischen Assoziationen gelten als das Element, das die Auflösung der Inkongruenz herbeiführen kann. Diese Behauptung ist mit der Annahme verknüpft, dass Laute als solche im Sinne der Klangsymbolik innerhalb eines sprachlichen Systems mit bestimmten Begriffen (Konkrete oder Abstrakta) assoziiert werden können:

... speakers in certain situations and contexts that affect their semantic processing of language data (pathology, stress, errors), in certain cultures and belief systems (taboos, folk etymology, folk linguistics), and in certain forms of verbal art (poetry, puns) show behavioral patterns that can be consistently explained by positing that the speakers are



implicitly or explicitly acting as *if* the signs that make up their linguistic system were motivated, i.e., the relationships between sounds and senses were necessary (Attardo 1994: 164).

Klangassoziationen durch das (korrekte oder falsche) Schriftbild eines Ausdrucks, die semantische Nähe zu einem anderen Wort, eine paradigmatisch oder syntagmatisch bedingte Analogie ebenso wie lexikalische Assoziationen, die sich im Zusammenhang mit Reim, Assonanz und Alliteration ergeben, werden bei Wortspielen bewusst und gezielt angewandt. Die Voraussetzung der Bewusstheit führt zu der Schlussfolgerung, dass *puns* einen metasprachlichen Charakter haben:

The conscious nature of Cratylism in puns can be reduced to the unconscious phenomena listed above by emphasizing the metalinguistic status of puns. It has been frequently noted that humor has a self-reflexive quality ... Puns are metalinguistic because their decoding presupposes the presence of a metalinguistic assertion along the inferential processing involved in the decoding (Attardo 1994: 168).

Die metasprachliche Information besteht darin, dass das komische Sprechereignis die implizite Mitteilung beinhaltet, dass der Text ein Element enthält, das durch eine Assoziation ein anderes Zeichen evoziert und dass die Bedeutungen der beiden Zeichenelemente im gegebenen Kontext miteinander inkompatibel sind. Da Wortspiele eine metasprachliche Qualität haben, erscheint ihre bewusste Anwendung im Rahmen einer nicht-konventionellen Auffassung von der Sprache als akzeptabel, denn die Metasprache setzt die Regeln des Sprachkodes im Hinblick auf den betreffenden Sprechakt außer Kraft, so dass der Autor sein ungewöhnliches Sprachverhalten rechtfertigen kann, indem er es dem Rezipienten als nicht unbedingt real darstellt. Die innere Logik des jeweiligen Sprechereignisses, die mit formaler Logik im herkömmlichen Sinne keineswegs identisch ist, gibt dem Rezipienten die Möglichkeit zur Entschlüsselung der Inkongruenz, die dem Wortspiel innewohnt. Der Autor ist sich dessen bewusst, dass er gegen die Konventionen verstößt, indem er nach dem Prinzip „eine Form – eine Bedeutung“ verfährt. Er gibt also vor, dass zwei *antonyms* oder *paronyms* die gleiche Bedeutung haben und daher gegeneinander ausgetauscht werden können. Hieraus lässt sich die Folgerung ableiten, dass Wortspiele nicht unmittelbar der normalen Kommunikation dienen, sondern – wie es das deutsche Wort besagt – im Spiel mit der Sprache bestehen.

#### 2.2.1.4 *Semantic Script Theory of Humor (SSTH)*

Victor Raskin betrachtet die sprachlichen Erscheinungen bzw. Stimuli, bei denen die verbale Komik in Witzen ihren Ursprung nimmt. Seine *Semantic Script Theory of Humor* bezieht sich nur auf einfache Strukturen verbaler Komik und geht – analog der Grammatikkompetenz in Noam Chomskys Konzept der Transformationsgrammatik – von der Humorkompetenz

eines idealen Sprechers aus, dem ein ebenbürtiger Rezipient gegenübersteht, der in jeder Hinsicht unvoreingenommen ist und den entsprechenden Witz nie vorher gehört hat (Attardo 1994: 196f). Gemäß der *Semantic Script Theory of Humor* ist ein Text nur dann komisch, wenn er vollkommen oder teilweise mit zwei Skripten kompatibel ist, die lexikosemantisch in Opposition zueinander stehen. Der Begriff des Skripts entspricht einem kognitiven Grundkonzept, das die wesentlichen Informationen über typische Handlungen oder Vorgänge enthält, die vom Sprecher internalisiert wurden; darunter fallen allgemein bekannte Routinetätigkeiten, bestimmte Prozeduren, Pläne oder Ziele, z.B. das Skript „zur Arbeit gehen.“ Das ursprünglich aus der Psychologie stammende Konzept des Skripts wird von Raskin modifiziert, um seine Praktikabilität in der linguistischen Analyse zu gewährleisten. Bei ihm wird ein Skript direkt einer lexikalischen Einheit zugeordnet, was eine Einschränkung der Definition bedeutet. In den Witzen, die er im vierten Kapitel seines Buches *Semantic Mechanisms of Humor* (1985) analysiert, findet er neben der übergeordneten Opposition von wirklichen und unwirklichen Situationen (*“real” and “unreal” situations*) drei grundlegende Kategorien von Skriptoppositionen vor:

The first type clearly distinguishes between the **actual situation** ... and a **non-actual, non-existing situation** which is not compatible with the actual setting of the joke. ...

The second type introduces the **normal, expected state of affairs** and opposes it to the **abnormal, unexpected state of affairs**.

The third type distinguishes between a **possible, plausible situation** and a **fully or partially impossible or much less plausible situation** (Raskin 1985: 111).

Diesen Kategorien, die er als *“essential to human life”* (1985: 113) bezeichnet, sind die konkreten Skriptoppositionen nachgeordnet, die Raskin in seinem Textmaterial entdeckt, z.B. „gut und böse“, „Leben und Tod“, „obszön und nicht obszön“, „reich und arm“ (1985: 114) „hoher und geringer (sozialer) Rang“ (1985: 127). Seine Analyse verbaler Komik vollzieht sich in drei Schritten:

1. Erstellung einer Liste aller Bedeutungen der im Text enthaltenen Wörter, um die aktivierten Skripten zu ermitteln,
2. Anwendung der Regeln zur Kombination der verschiedenen Skripten, u.a. im Hinblick auf ihre Kompatibilität, um die Wörter zu erfassen, die die gleichen Skripten hervorrufen,
3. gleichzeitige Schlussfolgerungen bezüglich des Sinns, die eine neutrale Umschreibung des Erzählten einschließen.

Am Ende des Witzes steht, ausgelöst durch einen sogenannten *script-switch trigger*, der dem *disjunct* im *Isotopy-Disjunction*-Modell ähnlich ist, der Wechsel in den offenen Spaßmodus und die Identifikation des zweiten Skripts. In Raskins Skripttheorie steht dem *script-switch trigger* kein lexikosemantisches Bindeglied (*connector*) gegenüber.

Während man annehmen kann, dass die in Witzen verwendeten Skripten den Sprechern innerhalb einer Kultur geläufig sind, dürfte es im Rahmen interkultureller Kommunikation des Öfteren notwendig sein, diejenigen, die sich einer für sie fremden Sprache bedienen, mit zusätzlichen Informationen zu solchen Skripten auszustatten, die in einem bestimmten oder eng begrenzten soziokulturellen Kontext entstanden sind und Fremden daher unbekannt sind.

#### 2.2.1.5 GTVH – Versuch einer allgemeinen Theorie verbaler Komik

Das Modell der *Semantic Script Theory of Humor* erfasst zwar laut Attardo die semantischen Mechanismen des Humors universal und transkulturell recht gut, beschränkt sich aber lediglich auf komische Kurztexte (1994: 209). So hat der Pole Wladyslaw Chlopicki in einer Studie von 1987 nachzuweisen versucht, dass verbale Komik in polnischen Kurzgeschichten sich mittels einer erweiterten Version der *SSTH* in beschränktem Maße erschließen lässt und dabei festgestellt, dass in einem längeren Text eine Vielzahl von Skripten enthalten und nicht nur punktuell vorhanden sind, sondern sich vielfach über die gesamte Kurzgeschichte verteilen, während ein Witz in der Regel nur eine Skriptopposition aufweist. Darüber hinaus erwies sich beispielsweise die Einführung des Begriffs des *dissipated trigger* als notwendig, um einen längeren Textzusammenhang als Auslöser eines komischen Effekts kennzeichnen zu können (Attardo 1994: 211). Raskin und Attardo sind derzeit darum bemüht, eine *General Theory of Verbal Humor (GTVH)* als umfassende linguistische Theorie zu entwerfen, die Textlinguistik, Erzähltheorie und Pragmatik einschließt und sich auch auf längere Texte anwenden lässt. Die allgemeine Theorie der verbalen Komik greift auf die o.g. Grundbegriffe der Skripttheorie von Raskin zurück, da eine enge Verwandtschaft zwischen Witzen und den anderen Formen humorvoller Erzähltexte vermutet wird (Attardo 1994: 221). Um einen methodisch verlässlichen Zugang zur verbalen Komik in komplexeren Texten zu ermöglichen, haben Attardo und Raskin der Skriptopposition fünf weitere Variablen hinzugefügt und diese hierarchisch angeordnet. Die sechs Kriterien sind aus der Form eines einfachen Witzes abgeleitet und werden als *knowledge resources* bezeichnet. Als Analyseinstrumentarium dienen sie der Ermittlung des Hintergrundwissens, das zur Entschlüsselung erforderlich ist.

1. Die Skriptopposition ist die abstrakteste Größe von allen. Ihre Ermittlung ist unabdingbar, während der Theorie zufolge die anderen fünf Parameter in ihr aufgehoben sind.
2. Der logische Mechanismus bestimmt die Art und Weise der Kombination der Isotopien oder Skripten, z.B. die falsche Analogie, die Umkehrung (*reversal*) oder Pseudologik, die innerhalb des Spaßmodus angewandt werden. Er umfasst die Technik, mit der der Rezipient „auf den Leim geführt“ wird.
3. Die im Witz dargestellte Situation umfasst die Beschreibung von Ort und Zeit, genannten

Personen, Gegenständen, Handlungen etc.

4. Die Ermittlung des Ziels (*target*) ist nur notwendig, wenn die Person, die Gruppe oder der Gegenstand, gegen die sich ein Witz richtet, identifizierbar ist. Diese Variable beinhaltet beispielsweise ethnische oder personenbezogene Stereotype, die verlacht werden, wie dies in Iren- oder Blondinenwitzen der Fall ist. Bei Witzen, die diesen aggressiven Aspekt nicht beinhalten, erübrigt sich dieser Parameter.
5. Die Untersuchung der Erzählstrategie, die mit der Wahl des logischen Mechanismus korreliert, gibt Antwort auf die Frage, ob es sich um einen einfachen oder komplexen, einen monologischen oder einen dialogischen Erzählrahmen handelt und welche Textsorte (Pseudorätsel o.ä.) vorliegt.
6. Die sprachliche Gestaltung erscheint an letzter Stelle, weil dieser Parameter durch alle anderen Variablen determiniert wird. Er bezieht sich auf die Oberflächenstruktur eines Witzes, zu deren genauer Ermittlung die Überprüfung der Möglichkeiten gehört, den gleichen Inhalt unter Verwendung anderer semantischer oder syntaktischer Einheiten wiederzugeben. Der exakte Wortlaut sowie die Stellung der Pointe werden als besonders wesentlich für diesen Parameter genannt, da er die funktionale Organisation der sprachlichen Information koordiniert.

Die *General Theory of Verbal Humor* enthält eine Reihe von nicht hinreichend erhärteten Behauptungen. So erscheint beispielsweise die vorgeschlagene Abfolge der sechs Schritte der Analyse als nicht sinnvoll. Es wäre beispielsweise besser, die inhaltlichen Aspekte vor den formalen abzuklären, also mit dem Zielobjekt (Punkt 4) und der Situation (Punkt 3) zu beginnen, um eine klare Vorstellung vom Rahmen, in dem sich die Skriptopposition abspielt, zu bekommen. Wenig überzeugend klingt auch die These, dass alle anderen Kriterien der Skriptopposition untergeordnet seien. Man könnte vielmehr eine Interdependenz der einzelnen Erscheinungen voneinander voraussetzen und dabei die Opposition der beiden Skripten als einen unerlässlichen Bestandteil hervorheben. Die *GTVH* in ihrer derzeitigen Fassung ist stark auf die einfache Struktur des Witzes fixiert, soll sie doch in erster Linie durch die Formulierung von Algorithmen die computergestützte Produktion von Witzen möglich machen (Attardo & Raskin 1991). Hinsichtlich ihres zweiten Ziels, der Erstellung einer Taxonomie, die für die Analyse komplexerer Formen der verbalen Komik geeignet ist, bleibt sie im Ansatz stecken, vermittelt jedoch eine Reihe nützlicher Anregungen.

Abschließend ist festzustellen, dass die Inkongruenztheorie, ebenso wie alle anderen hier vorgestellten Theorien, nicht mit einem Ausschließlichkeitsanspruch verbunden werden sollte, denn sie ist keineswegs in der Lage, alle Phänomene zu erklären, die man gemeinhin dem Humor zuordnet. Sie bietet allerdings die Möglichkeit, die formalen Aspekte der verbalen

Komik dort zu erfassen, wo sie ihren Ursprung nimmt.

Wenngleich es gegenwärtig den Anschein hat, als gehe Humor stets mit einer der vielen Facetten von Inkongruenz einher, sollte man nicht vergessen, dass Inkongruenz nicht automatisch Komik und Lachen generiert, sondern sie kann auch andere Reaktionen, beispielsweise Weinen, zur Folge haben, und zwar überwiegend dann, wenn sie nicht aufgelöst werden kann und durch sie negative oder fatale Konsequenzen für das Individuum sichtbar werden oder entstehen.

#### 2.2.1.6 Textlinguistisches Modell von Schmidt

Viele der hier vorgestellten Konzepte erkennt man im Ansatz wieder, wenn man auf die Hypothesen von Siegfried J. Schmidt zurückkommt, der 1976 versuchte, seine von ihm als Texttheorie bezeichnete kommunikationsorientierte Linguistik den pragmatischen Aspekten der Komik anzupassen. Er zieht bei der Analyse literarischer Texte u.a. das globale soziokulturelle Umfeld einer Sprachgemeinschaft und ihre kommunikativen Handlungsrahmen in Betracht. Für Schmidt entsteht Komik durch die thematisierte gleichzeitige Präsenz zweier verschiedener Welten in einer Kommunikationssituation. Er erkennt den Kontextwechsel als Schema für Konstellationen mit komischer Wirkung im Zusammenhang mit dem Kollaps von soziokulturell entstandenen Erwartungsschemata. Das dem Text zu Grunde liegende Weltmodell bleibt durchgängig auf der Ebene des Humors, während der Leser immer wieder Divergenzen mit seiner eigenen Erfahrungswelt wahrnimmt und darüber lacht. Dieser Prozess vollzieht sich also zwischen dem im Text Dargestellten und dem Leser. Laut Schmidt hat man bei der Analyse kommunikativer Handlungsspiele folgende Faktoren besonders zu beachten:

- (a) Komische Konstellationen (KK) können entstehen, wenn die *Hypothesen*, die sich Kommunikationspartner aufgrund der in ihrer Gruppe geltenden Normen voneinander bilden, durchbrochen werden ...
- (b) KK kann entstehen, wenn die Einschätzung der Kommunikationssituation bei den Partnern in signifikanter Weise voneinander abweicht ...
- (c) KK kann entstehen durch Stereotypisierung suprasegmentaler Faktoren (Intonation, Akzent etc.) und konkomitierende Handlungen (Gestik, Mimik etc.) bei Kommunikationspartnern, die diesen nicht bewusst, den anderen Kommunikationspartnern aber als erwartbare Stereotype bekannt sind ...
- (d) KK kann entstehen, wenn Mitteilungs- und Wirkungsabsicht und die erreichten Ziele signifikant voneinander abweichen ... (1976: 187).

Schmidt liefert mit seiner erweiterten Texttheorie wertvolle Ansätze für die Auseinandersetzung mit verbaler Komik, erfasst jedoch nicht alle Varianten pragmatisch vermittelter Komik, die ein Literaturwerk bieten kann, da er die Wahrnehmung von Inkongruenzen ledig-

lich auf der Kommunikationsebene zwischen dem Leser und dem Text ansetzt. Unstimmigkeiten, die innerhalb eines Textes auftauchen, indem z.B. in neutralem Ton erzählte Passagen solchen gegenüber stehen, die verdrehte sprachliche Äußerungen oder entstellte – d.h. mit dem gesunden Menschenverstand unvereinbare – Gedanken bzw. verzerrte Beschreibungen von Verhaltensweisen enthalten, werden nicht allein nur vom Leser als Adressaten des Textes mit einem Lachen beantwortet, sondern häufig auch von den der fiktionalen Welt angehörenden Charakteren. Dieses ist sowohl in Dramen als auch in den anderen Literaturgattungen zu beobachten. Wenn man es genau betrachtet, wird die eigentliche Humorempfindung allerdings in der Hauptsache auf der Kommunikationsebene zwischen Textautor und Leser vermittelt, so dass der Text nur als Medium zwischen Autor und Rezipient fungiert.

## 2.2.2 Psychologisch ausgerichtete Theorien

Der Schwerpunkt der psychologisch und physiologisch ausgerichteten Theorien ist nicht die Erforschung der Elemente, die das Lachen hervorrufen, sondern deren Effekte in der Folgephase.

### 2.2.2.1 *Reversal Theory*

Mit Blick auf die Humorforschung stützt Michael J. Apter mit seiner *Reversal Theory* die grundlegenden Thesen der Inkongruenztheorie von psychologischer Warte aus, ohne sie jedoch explizit zu erwähnen. Gleichzeitig ermöglicht er einen Brückenschlag zum linguistischen Ansatz. Er versucht darzustellen, wie die mentalen Prozesse strukturiert sind, die das menschliche Verhalten bestimmen, indem er sich in erster Linie der subjektiven Bedeutung zuwendet, die das Individuum seinem Handeln zuweist. Er setzt sich damit deutlich vom behavioristischen Ansatz ab, demzufolge die objektiv beobachtbaren Verhaltensweisen zunächst einmal als Reaktionen auf Umweltreize erfasst werden.

In einem breit angelegten, dem Strukturalismus verpflichteten Konzept, das speziell auf psychophysiologische und sozialpsychologische Erkenntnisse im Bereich von Motivation, Emotion und Persönlichkeit abhebt, geht Apter davon aus, dass die Denkmuster, mit denen der Mensch seine Erfahrungen verarbeitet, über alle Kulturgrenzen hinweg in gleicher Weise strukturiert sind.

The basic idea is that there are a number of identifiable and discrete ways of experiencing the world, which are universal in the sense that everybody experiences things through the same set. As we pass through our everyday lives, from minute to minute and hour to hour, so we move between these qualitatively different experiential states. This means that we not only differ from each other, but also, over time from ourselves. We are all, as it were, different people at different moments of our lives (1997: URL).

Die Erfahrungszustände leiten sich jeweils aus individuell verschiedenen, grundlegenden Wunsch- oder Wertvorstellungen ab und sind mit bestimmten Emotionen verknüpft. Nach der *Reversal Theory* verläuft die Veränderung der Erfahrungszustände innerhalb einer Bewegung zwischen Gegensatzpaaren, von denen in einem bestimmten Augenblick immer nur eine Seite aktiviert wird oder aktiv ist.

Since such switches between members of a pair are between opposites, we can conceive of this type of change as a 'reversal.' In this sense, people are not only changeable over time but self-contradictory (1997: URL).

Im Sinne der Umkehrung, also des Wechsels zwischen den Gegensatzpaaren, kann das Individuum eine ähnliche Situation zu einem anderen Zeitpunkt auf verschiedene Weise wahrnehmen und sich verschieden in ihr verhalten.

Das erste Gegensatzpaar bezeichnet Apter als telisch und paratelisch<sup>10</sup>. Der telische ist ein metamotivationaler Zustand, in dem das Individuum, der Ernsthaftigkeit verpflichtet, ein Ziel verfolgt, das es als wichtig für seinen Fortschritt einstuft. Der paratelische Zustand hingegen ist spielerischer Natur, denn die Tätigkeit des Individuums ist auf Spaß und Lustgewinn ausgerichtet, welcher vielfach in der umgehenden Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse besteht. Im telischen Zustand geht der Wandel beispielsweise von Entspannung zur Anspannung, im paratelischen von Langeweile hin zu Begeisterung. Apter stellt fest, dass der ständige Wechsel zwischen den metamotivationalen Zuständen selbst dann auftritt, wenn sich die Situation nicht ändert: "People switch between the telic and paratelic states over time, even when the environment is unchanging" (1997: URL). Im Hinblick auf Spannungszustände präsentiert er ein erstaunliches Forschungsergebnis: Je mehr Stressoren telisch orientierte Individuen in ihrem Leben ausgesetzt sind, desto unglücklicher sind sie, während paratelisch orientierte Individuen sich bei mehr Stress, der allerdings einen gewissen Grad nicht überschreiten darf, als glücklicher einschätzen. Zur Erläuterung wird das Beispiel von Menschen, die gefährliche Sportarten wie Fallschirmspringen ausüben, angeführt. Es verdeutlicht den Kontrast zwischen dem Angst- oder Spannungszustand (*anxiety*), der vorher erfahren wird und dem positiven Erregungszustand (*excitement*), der nach der Bewältigung der Gefahrensituation vorherrscht.

Die drei weiteren Gegensatzpaare sind hinsichtlich humortheoretischer Vorstellungen nur mittelbar relevant und werden daher an dieser Stelle nur genannt: *conformist/negativistic*, *mastery/sympathy* und *autic/alloic* (Apter 1997: URL). Bezogen auf die Theorien, die mit der verbalen Komik zusammenhängen, lässt sich die für Raskins *Semantic Script Theory of Humor* grundlegende Opposition der semantischen Skripten wiedererkennen, wobei das Gegensatzpaar von telisch und paratelisch insbesondere auf den Antagonismus von Ernst- und

---

<sup>10</sup> Englisch *telic and paratelic*, abgeleitet vom altgriechischen *telos*, Ziel.

Spaßmodus hinweist.

Die Anwendbarkeit der *Reversal Theory* im Kontext mit Humor erprobte Apter schon in seiner 1982 veröffentlichten Analyse zu *FAULTY TOWERS*. In ihr verwendet er den Terminus *synergy*, um deutlich zu machen, dass die kognitiven Gegensätze, die simultan oder in schneller Abfolge nacheinander auftreten können, identischer Herkunft sind und nur in Kombination miteinander einen psychologischen Effekt – mit anderen Worten Entspannung und Lachen – auslösen können. In komischen *synergies* wird einer der gegensätzlichen Begriffe als „real“, der andere als „scheinbar“ (*apparent*) aufgefasst. Eine *synergy* ist umso komischer, je stärker das Element des Unerwarteten mit ihr einhergeht. Ebenso stellt Apter fest, dass auch die Übertreibung, das Ungewöhnliche sowie emotional Erregendes zur Intensivierung der komischen Wirkung beitragen, z.B. *sex, violence, and cruelty* (1982: 129). Ein kumulativer Effekt entsteht, wenn mehrere *synergies* gleichzeitig auftreten, also verbale Komik von Charakter- oder Situationskomik begleitet wird.

#### 2.2.2.2 Entspannungstheorie

Die Entspannungs- oder Erleichterungstheorie stellt den psychischen Prozess in den Mittelpunkt, der im Autor und/oder im Rezipienten als Effekt von Komik zustande kommt, nämlich das Lachen. Die Entspannungstheorie geht von der Prämisse aus, dass eine innere Belastung durch Lachen herabgemindert werden kann. So wird das Scherzen und das Erzählen von Witzen oft gezielt eingesetzt, um einen physiologischen Prozess einzuleiten, der sich im zentralen Nervensystem abspielt und zur mentalen, psychischen und physischen Entspannung führt, ganz im Sinne von Freud, der dem Witz die Potenz zuschreibt, „die Spannung zwischen Trieb- und Kulturerfordernissen zu regulieren“ (Kotthoff 1996: 12), ein Zusammenhang, den Freud selbst so formuliert:

Erleichterung des schon bestehenden und Ersparung an erst aufzubietendem psychischen Aufwand, auf diese beiden Prinzipien führt sich also alle Technik des Witzes und somit alle Lust aus diesen Techniken zurück (Freud 1992: 141).

In der Scherzkommunikation, d.h. in privaten Gesprächen, die zum Zwecke der entspannten und heiteren Unterhaltung nach bestimmten Regeln ablaufen, geht es unter anderem darum, sich – worüber auch immer – zu amüsieren und die Unterhaltung und Interaktion so zu gestalten, dass sich eine möglichst große Zahl an lustigen Einlagen ergibt. Komik setzt die Inhalte auf eine andere Ebene, unterstützt durch entsprechende Gestik und Mimik, prosodische und rhetorische Elemente. Der Bereich der wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit wird oft verlassen, um einen Zusammenhang im Reich der Phantasie und der Illusion spielerisch zu gestalten. Auf diese Weise kann sich auch einer privaten Unterhaltung eine



poetische Komponente hinzugesellen, die auf frei gestalteten Ausschmückungen in einem an sich realen Bezugsrahmen des Gesprächs beruhen (Kotthoff 1996: 147ff). Begibt man sich in ein Theater oder schaut man sich einen lustigen Film im Kino oder im Fernsehen an, so entstehen ähnliche physiologische Reaktionen; der Zuschauer kann jedoch zur Zeit nur in sehr beschränktem Maße oder gar nicht in die Gestaltung des Geschehens eingreifen. Bei einer privaten Unterhaltung ist dies möglich, so dass eine Eskalation der komischen Effekte und die daraus möglicherweise resultierende Intensivierung der Entspannung beeinflusst oder bewirkt werden kann. Ähnliches gilt bei der Lektüre, wobei hier die Phantasie über einen größeren Freiraum verfügt, um die Intensität des aus dem Leseerlebnis abgeleiteten Lachens zu steigern.

### 2.2.2.3 Lattas *Cognitive Shift Theory*

Robert L. Latta entwirft in seinem Buch *The Basic Humor Process* (1999) eine Variante der Entspannungstheorie, die er auch als *cognitive shift theory* bezeichnet. Als “*response-side theory*” bezieht sie sich nicht auf die Stimulusphase des Prozesses, der vor sich geht, wenn Humor entsteht, sondern auf die Reaktionsphase und ist vornehmlich an den psychologischen Vorgängen orientiert, die sich im Rezipienten vollziehen. Dieser Theorie zufolge besteht die Reaktion des Rezipienten nach der Wahrnehmung eines von Komik bestimmten Stimulus aus drei Schritten:

1. dem Anfangsstadium (*initial stage*), einer Phase der Anspannung (“*unrelaxation*”), in der die Aufmerksamkeit gebündelt wird,
2. einem Übergangsstadium (*mid-process transition*), in dem ein als *primary cognitive shift* bezeichneter mentaler Prozess vor sich geht, in dem eine sich relativ schnell vollziehende Bewusstwerdung und Neuorientierung auf einen neuen Kontext hin, also eine Verschiebung in Richtung auf ein unzweideutiges Verstehen des komischen Phänomens, abläuft,
3. dem Schlussstadium (*final stage*), das aus einer mehr oder weniger plötzlich einsetzenden Entspannung durch Lachen (*relaxation through laughter*) gepaart mit dem Gefühl des Vergnügens besteht.

Latta setzt den Humor in eine enge Beziehung zu den psychodynamischen Vorgängen der Entspannung und Erleichterung und erklärt seine *Theory L* für unvereinbar mit der Inkongruenztheorie, wenn er behauptet:

Incongruity plays only a very slight role in humor, and no role worthy of special mention. The notion that it is the key to an understanding of the phenomenon of humor is quite mistaken. There is indeed such a thing as incongruity humor, if this is to be understood to mean humor in which incongruity figures centrally (Latta 1999: 102).

Die Kritik Lattas an der Inkongruenztheorie und der Art ihrer Anwendung erscheint als be-

reichtigt, da die von ihm zitierten Beispiele deutlich zeigen, dass in zahlreichen Interpretationen komischer Texte die Ebenen, auf denen die Inkongruenz im eigentlichen Sinne angesiedelt ist, in der Form eines *term-relation fallacy* verwechselt werden, d.h. der Ausdruck selbst wird mit dem Ausgedrückten oder seinem Kontext vertauscht. Die Gefahr der Verwechslung liegt bei angelsächsischen Forschern durchaus nahe, da der Begriff *humor(u)r* sowohl den des Humors als auch den der Komik einschließt (vgl. 2.1.1). In seinen kritischen Betrachtungen, in denen sich Latta in erster Linie mit der psychologisch ausgerichteten Literatur auseinandersetzt, greift er implizit auf die Grundlagen des linguistischen Strukturalismus zurück (u.a. angedeutet durch die Verwendung der de Saussureschen Unterscheidung von *signifié* und *signifiant*), und seine *Theory L* ähnelt als *cognitive shift theory* in ihrer Anlage dem Mechanismus, der einigen der linguistischen Modelle zu Grunde liegt, die in Salvatore Attardos Buch *Linguistic Theories of Humor* (1994) vorgestellt werden. Der Gedanke der kognitiven Verschiebung oder Verlagerung erinnert im Ansatz an die Arbeitsweise des von Victor Raskin vorgestellten *script-switch trigger*, Lattas Ausführungen enthalten jedoch kaum Hinweise auf die Resultate der neueren linguistischen Forschung. Da er auf die Reaktionsphase abhebt, in der sich der *basic humor process* seiner Ansicht nach abspielt, kann man die *Theory L* bei der Erforschung der verbalen Komik, deren entscheidende Komponenten am Ursprung des Humors, nämlich in der Stimulusphase, anzutreffen sind, lediglich im Hintergrund bereithalten, um bestimmte Gegebenheiten auf psychologischer Ebene zu betrachten.

Die Tatsache, dass die Theorie mit einem Ausschließlichkeitsanspruch gegenüber der Inkongruenztheorie vortragen wird, garantiert sicherlich eine gewisse Konsequenz in der Anwendung der Untersuchungsmethode, da die Zielrichtung eindeutig eingestellt werden kann, bestimmte über den eng gesteckten Rahmen hinausgehende Erkenntnisse werden damit jedoch ausgeschlossen.

#### 2.2.2.4 Überlegenheitstheorie

Die sogenannte Überlegenheitstheorie, die die Komik im typischen Fall in Form einer Verhöhnung, begleitet von sardonischem Lachen, als Ausdruck von Überlegenheit und Selbstaufwertung des Autors gegenüber einer Person oder Sache als Zielobjekt darstellt, das einer Herabwürdigung ausgesetzt wird, ist die wohl älteste Variante der Theorien des Humors. Genau genommen stellt sie sich dem von positiven Gedanken geprägten Grundverständnis des Humors entgegen, wie es in der Definition in Paragraph 2.1.1 zum Ausdruck kommt. Das Konzept der Überlegenheit beruht seinem Wesen nach auf der distanzierenden Wirkung der Komik. Das Verlachen kann als psychologisch wirksame Waffe eingesetzt werden, um soziale Differenzierung, ja sogar Diffamierung, herbeizuführen und es kann auf diese

Weise Ausdruck der Aggression des Autors sein. Auf Überlegenheit zurückgehende verbale Komik spielte in der Literatur und Rhetorik des klassischen Altertums und während der Epoche des Humanismus eine entscheidende Rolle und ist auch heute noch in alltäglichen Gesprächssituationen, in denen Rivalität, Missgunst oder Rücksichtslosigkeit vorherrschen, als probates Mittel zur Herstellung oder Darstellung der Dominanz gebräuchlich. Genau betrachtet, lachen nur der Autor und gegebenenfalls die Anderen, nicht aber der eigentliche Adressat als Zielobjekt des Angriffs, worauf das Lachen ausgerichtet ist. Ironie und Sarkasmus sind die den Stil und den Ton der Sprechereignisse prägenden Phänomene, mit denen die Demonstration der Überlegenheit einhergeht. In den im Folgenden zu analysierenden Texten bleibt im Kontext mit Überlegenheit stehende verbale Komik eine Randerscheinung. Darüber hinaus trägt die Überlegenheitstheorie nur wenig zu einer Klärung der sprachlichen Phänomene bei, da sie in erster Linie psychologisch ausgerichtet ist und die Wirkung des Komischen im Zusammenhang mit sozialen Beziehungen in den Vordergrund stellt. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Reaktionsphase, die dem Vorgang, in dem verbale Komik erzeugt wird, nachgeordnet ist, so dass man sie durchaus als sekundär bezeichnen kann. Aus den oben angeführten Gründen ist sie für die Analyse verbaler Komik in dieser Untersuchung von geringerer Bedeutung.

### 2.2.3 Allgemeine Theorie des Humors

Trotz der Skepsis vieler Theoretiker, die es für unmöglich halten, dem keiner wissenschaftlichen Fachrichtung eindeutig zuzuordnenden und daher äußerst vielschichtigen Phänomen Humor auf allgemeingültige Weise beizukommen, unternimmt Thomas C. Veatch in seiner *Theory of Humor* (1998/1999) den Versuch, Humor und die Wahrnehmung des Komischen zu definieren. Es gelingt ihm, die wesentlichen Aspekte der Inkongruenztheorie mit denen der Entspannungstheorie zu vereinen.

In großen Teilen entspricht diese Humorthorie den Gedanken, die schon Immanuel Kant in seinem Werk *Kritik der Urteilskraft* im Jahre 1790 darlegte:

Es muß in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). *Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.* Ebendiese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen; und zwar nicht, sofern die Vorstellung objektiv ein Gegenstand des Vergnügens ist (denn wie kann eine getäuschte Erwartung vergnügen?), sondern lediglich dadurch, daß sie, als bloßes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt (1790: URL § 54).

Der psychologische Zustand, in dem die Neigung zu lachen besteht, ist identisch mit dem Prozess, in dem das Komische sich entwickelt oder wahrgenommen wird. Veatch postuliert drei Bedingungen, von denen jede einzelne für die Wahrnehmung des Komischen unerlässlich ist:

1. Verstoß: Eine Person, die sich in einer bestimmten Situation befindet, nimmt wahr, dass eines ihrer subjektiven moralischen Prinzipien verletzt wird.
2. Normalität: Die Person schätzt die betreffende Situation als normal ein.
3. Gleichzeitigkeit: Beide Vorstellungen existieren gleichzeitig im Bewusstsein der Person.

In einer mit den Mitteln der formalen Logik geführten Abhandlung wird dargelegt, dass sich Komik als Erfahrung der affektiven Absurdität ergibt, wenn die in einer Situation zu beobachtenden Einzelheiten zugleich als normal und als falsch erscheinen. Jemand, der eine Situation als komisch empfindet, in der gegen eines seiner moralischen Prinzipien verstoßen wird, ist diesem deshalb nicht weniger verpflichtet, tut aber damit kund, dass er den Verstoß als normal ansieht. Jemand, der stark auf bestimmte ethische Grundsätze fixiert ist, wird bei deren Verletzung nicht lachen, ebenso wie jemand, bei dem keinerlei Bindung an entsprechende Prinzipien vorliegt.

Wenn mehrere Verstöße in einer komischen Situation oder einem Witz vorkommen, so erhöht sich die Intensität der Wahrnehmung des Komischen entsprechend. Eine Steigerung zeigt sich erfahrungsgemäß auch bei einer moralischen Verletzung, bei der eine ungeliebte Person, Gruppe oder Handlung betroffen ist. Verstöße in einer komischen Situation führen zu ausgeprägterem Lachen, wenn sie bekannt sind oder schon einmal in ähnlicher Form erfahren wurden.

Die Wahrnehmung des Komischen ist eine auf eine Verletzung zurückgehende Empfindung, bei der der Schmerz sich nicht wirklich einstellt, da die Überzeugung vorherrscht, alles sei in Ordnung. Das Lachen ist das äußere Anzeichen des Gefühls der Erleichterung hierüber (*relief laughter*) und kann so als Gegenstück des Weinens aufgefasst werden, das in dem Augenblick entsteht, wo die Situation sich als nicht normal herausstellt, z.B. weil eine reale Verletzung eingetreten ist.

Durch Komik können sowohl positive als auch negative Urteile mitgeteilt werden, die zu entsprechenden sozialen Konsequenzen führen. Dies kann einerseits in der Erleichterung der Spannungen innerhalb einer Gruppe oder der Befreiung von negativen Auslegungen eigener Erfahrungen beim Individuum resultieren, andererseits können durch Verlachung Gefühle der Aggression und der Überlegenheit entstehen. Wird das Lachen bei der Übermittlung von Werturteilen berechnend und ohne Emotion eingesetzt, so ist mit ihm keine echte Wahrnehmung von Humor oder Komik verbunden. Botschaften können mittels Komik besonders

effektiv kommuniziert werden. Dazu sind beim Autor und beim Rezipienten gemeinsame Wertvorstellungen erforderlich, um ein Scheitern der Kommunikation oder Missverständnisse auszuschließen.

Die in anderen Humorthorien grundlegenden Begriffe Absurdität, Inkongruenz, Überraschungseffekt, Aggression, Überlegenheit und Verständigungsschwierigkeit etc. werden als Erscheinungen von untergeordneter Bedeutung erkannt und in diese Theorie integriert oder zumindest berücksichtigt. Gegen Ende seiner Ausführungen erläutert Veatch, wie man herausfinden kann, warum jemand lacht, während einem anderen kein Grund ersichtlich ist, die Situation für ihn also normal ist. Dieser kann sich nun fragen, welche moralischen Prinzipien nach Meinung des Lachenden in der betreffenden Situation verletzt werden. Lacht man selbst, ohne dass der andere etwas Komisches wahrnimmt, so stellt sich die Frage, welche der drei Grundbedingungen Normalität, Verstoß und Gleichzeitigkeit bei diesem nicht vorhanden ist. Verallgemeinernd stellt Veatch fest:

In this way, this theory of humor may be used to penetrate to surprising depths into the different worlds of moral and emotional attachments of individuals, groups, and cultures (1999: URL).

In dem Maße, wie diese generelle Humorthorie das moralische Prinzip und den Eindruck negativer Erscheinungen hervorhebt, weisen die einzelnen Ausführungen und Anwendungsbeispiele sehr deutlich darauf hin, dass bei der Betrachtung und Verwendung von Komik über die Grenzen zweier Kulturbereiche hinweg äußerste Behutsamkeit geboten ist. Schon in einer einzigen kulturellen Gemeinschaft lacht man über verschiedene Dinge in unterschiedlicher Weise, da Humor subjektiv von den einzelnen Individuen definiert wird. Umso mehr ist zu respektieren, dass die moralischen Standards im englischen und deutschen Kulturraum verschieden sind, so dass Lachen über bestimmte Dinge, die beispielsweise im privaten oder im religiösen Bereich liegen, als Affront gewertet werden kann. Um die Gefühle der anderen Menschen nicht zu verletzen, ist es notwendig, sich eine allgemeine Vorstellung von deren moralischen Maßstäben und der Weltanschauung zu bilden und sich die Frage zu stellen, warum und worüber sie lachen. Was komisch ist, hängt von der Beurteilung des jeweiligen Betrachters ab, d.h. sein Wertesystem sowie seine Perzeption und Interpretation der Realität legen fest, worüber er lacht. Das Lachen ist auf diese Weise die normale, nicht aber unbedingte Folge einer komischen Situation. Es gibt allerdings auch keinen Grund anzunehmen, dass eine solche Situation nur eine „richtige“ Auslegung zulässt.

Da sie auf der gleichzeitigen Präsenz von Normalität und etwas Anormalem, nämlich der Verletzung eines Prinzips, beruht, belegt diese Theorie des Humors recht eindrucksvoll, dass alles, was komisch ist, gleichzeitig auch inkongruent ist oder, anders ausgedrückt, eine Oppo-

sition in sich trägt. Der Kehrsatz jedoch gilt nicht, denn nicht alles, was inkongruent ist, ist komisch, ebenso wie nicht alles, was einen moralischen Verstoß enthält, komisch ist.

Am Schluss der 1999 veröffentlichten Zusammenfassung seiner *Theory of Humor* deutet Veatch in einem Ausblick (*future work*) an, dass er der Analyse von Witzen und ihrer Produktion mittels eines Computers, wie sie mit der oben dargestellten Theorie von Attardo und Raskin angestrebt wird, keine all zu große Bedeutung beimisst. Eine der vielversprechenden Perspektiven ist für ihn:

Use humor perception studies to understand the emotional and moral differences between people of different political leanings, ethnicities, ages, cultures, different gender, etc. (Veatch 1999: URL).

Der bei Veatch allgemein auf Humor ausgerichteten Zielvorgabe versucht diese Untersuchung im Hinblick auf Erscheinungsformen der verbalen Komik zu folgen.

## 2.2.4 Abschließende Bemerkungen zu den Theorien

Henri Bergson, dessen Theorie des Lachens als Pioniertat eine herausragende Position auf dem Gebiet der Humorforschung einnimmt, trifft nicht den eigentlichen Kern des Phänomens, da er zu sehr mit dem Seitenaspekt des Mechanischen befasst ist, der in allen Teilen seiner Betrachtung eine entscheidende Rolle spielt.

Die neueren Humorthorien hinterlassen den Eindruck, in sich geschlossen zu sein und bieten zumeist einen konsequenten Denkansatz zur Analyse von Komik. Sie laufen jedoch Gefahr, wesentliche Faktoren, die ihrem jeweiligen Fachgebiet fremd sind, zu vernachlässigen und damit nicht das Phänomen als Ganzes zu erfassen. So lassen die Linguisten, insbesondere Raskin und seine Schule, u.a. um sich nicht dem Vorwurf des Dilettantismus auszusetzen, die extralinguistischen Aspekte des Humors weitgehend beiseite, schließen allerdings literaturwissenschaftliche Erkenntnisse bis zu einem gewissen Grade über die Textlinguistik mit ein. Das Ziel, im Rahmen von *computational linguistics* Witze mit Hilfe von Maschinen herstellen zu lassen (vgl. Attardo 1994: 218), erscheint als wenig angemessen angesichts der Tatsache, dass Humor dem Wesen nach eine menschliche Qualität ist (vgl. 2.1.1).

In den Überlegungen zum *basic humor process* von Latta, der aus dem Blickwinkel der Psychologie heraus argumentiert, bleiben die differenzierenden Theorien der Linguistik weitgehend außer Acht. Unter Einbeziehung von Erkenntnissen der klassischen Literaturwissenschaft kommt Latta zu einem globalen Ansatz, der angesichts der durch den Strukturalismus geprägten linguistischen Methoden unvollkommen erscheint und eigentlich nicht zu neuen Erkenntnissen führt, sondern nur eine Darstellung des Vorhandenen auf anderer Ebene bietet, indem er die einzelnen Elemente der Komik mit Hilfe formaler Logik gedanklich schärfer

voneinander trennt.

Die Konversationsanalyse, wie sie speziell von Helga Kotthoff betrieben wird, erscheint als effektive Methode der Erforschung der soziokulturellen Aspekte der verbalen Komik, die in Alltagsgesprächen auftritt, ist jedoch auf eine Untersuchung literarischer Texte, die auf das Wesen der englischen verbalen Komik und des Humors abzielt, nur sehr begrenzt anwendbar.

Es soll versucht werden, eine Synthese der vorhandenen theoretischen Grundlagen herzustellen, um ein möglichst breites Spektrum der Erscheinungen der verbalen Komik abzudecken und diese in verständlicher Form darzustellen, denn letztlich sollen die Ergebnisse didaktisch umsetzbar und – freilich mit gewissen Einschränkungen – für Lernende nachvollziehbar sein.

### 2.3 Überlegungen zur Umsetzung der Theorien

Um die vorhandenen Theorien möglichst umfassend nutzen zu können, werden sie in einem Analysemodell zusammengeführt, mit dessen Hilfe die vorgesehenen Werke der englischen Literatur untersucht werden sollen. Es werden die Denkansätze berücksichtigt, die sich sinnvoll in ein Gesamtkonzept integrieren lassen, so dass Überlagerungen oder Widersprüche im Bereich der Begrifflichkeit weitgehend ausgeschlossen sind.

Da sich die Theorien, die das Wesen des Humors im Ausdruck der Überlegenheit oder der Entspannung und Erleichterung erkennen, vornehmlich auf soziologische bzw. psychologische Kategorien beziehen, sind sie im Rahmen einer linguistischen Analyse frühestens auf der pragmatischen Ebene relevant. Sie sind nur bedingt in der Lage, die Mechanismen der verbalen Komik zu erfassen, die in der Stimulusphase ablaufen und somit den Vorgang entscheidend bestimmen, der sich beim Einsatz von Mitteln der Komik abspielt. Die bisherigen Beobachtungen haben gezeigt, dass Inkongruenz als Strukturprinzip der sprachlichen Gestaltung der verbalen Komik entscheidend ist. Die bei Veatch zu findende Opposition der Vorstellungsbereiche NORMAL und ANORMAL als generelle Voraussetzung der Humorthorie deutet ihrerseits auf die Schlüsselstellung des Inkongruenzkonzepts hin. Diese stellt auch Jutta Muschard in ihrem Aufsatz „*Jokes and their Relation to Relevance and Cognition*“ heraus:

All modern approaches, whether they highlight the communicative aspect, the types of opposition, or the suddenness, are based on incongruity or ambiguity so that it can be maintained that one of the early theories, namely incongruity theory has “survived” and has been taken as a basis for further research (1999: 14).

Die Untersuchung der Texte soll folglich auf der Basis der Inkongruenztheorie durchgeführt werden, die durch Erkenntnisse der linguistisch ausgerichteten Theorie der verbalen Komik von Raskin und Attardo (*SSTH* und *GTVH*) modifiziert und ergänzt wird. Erscheint die von Attardo vorgeschlagene hierarchische Anordnung der *knowledge resources* (1994: 227) schon im Bezug auf einen Witz nicht zwingend, so ist sie auch nicht problemlos auf einen längeren fiktionalen Text übertragbar, da hier die Kodierung durch den Autor in einer anderen Reihenfolge vonstatten geht. Vor der Bestimmung der in einem Text vorhandenen Skriptoppositionen definiert der Autor nach der Festlegung der Intention in der Regel das Zielobjekt, die Situation und die Erzählstrategie bzw. den Präsentationsmodus sowie den logischen Mechanismus, der der Skriptopposition zu Grunde liegt. Diese hängt unmittelbar mit der sprachlichen Gestaltung zusammen und sollte von der Analyse der Sprache nicht getrennt werden.

Der Stimulus einer durch verbale Komik gekennzeichneten Struktur besteht aus der gleich-



zeitigen Präsentation zweier gegensätzlicher semantisch definierter Bezugsrahmen, von denen einer als normal, der andere zunächst als anormal, d.h. als Verstoß gegen die bisherigen Vorstellungen des Rezipienten identifiziert wird. Ergibt sich nach einem Wechsel des Bezugsrahmens, der durch einen der Scherzstruktur inhärenten Auslöser hervorgerufen worden ist, die überraschende Einsicht, dass auch das anormale Skript in die Erfahrungswelt des Rezipienten eingebaut werden kann, so entsteht der Effekt des Lachens. Allgemein gesagt, sind komische Strukturen durch den Vergleich gekennzeichnet, der sich zwischen zwei Weltsichten abspielt: der vom Autor in der Skriptopposition präsentierten und der des Rezipienten.

In einer einfachen Struktur verbaler Komik wird eine Opposition semantischer Skripten durch das Vorhandensein eines Bindegliedes hervorgerufen, das auf einer, bzw. zwischen zwei oder mehreren linguistischen Ebenen zu einer Kollision inhaltlicher Vorstellungen führt. Das Bindeglied kann in Form eines Buchstabens, eines Lautes, eines Wortes, eines syntaktischen, eines lexikosemantischen oder eines pragmatischen Elements bestehen. Das Konzept der Inkongruenz ist dazu geeignet, die komische Spannung zu umschreiben, die sich durch die Inkompatibilität zweier Skripten aufbaut.

Die Analyse einer komischen Struktur beginnt mit der Beschreibung zweier kontrastierender Bezugsrahmen, deren aktivierte Skripten es aufzudecken gilt. Sie wendet sich dann dem sprachlichen Element zu, das die Opposition bewirkt, um Aufschluss über die linguistischen Ebenen zu geben, auf denen der Prozess der verbalen Komik abläuft. Es geht darum festzustellen, durch welches Bindeglied der Eindruck der Inkongruenz hervorgerufen wird, welche Vorstellungsbereiche den Rahmen der Skriptopposition bilden und welches Element die Bisoziation auflöst, so dass der Rezipient mit einem plötzlich einsetzenden Bewusstseinschub einsieht, dass seine vorherige Wahrnehmung und Einschätzung des Zusammenhanges unrichtig war.

In Anbetracht der Verschiedenartigkeit der zu analysierenden Texte ist es nicht sinnvoll, diese Vorgehensweise rigide anzuwenden; sie wird sich im Einzelfall vielmehr der Art und Anlage der verbalen Komik anpassen. Da der Humor ebenso wie der Sprachcode selbst der Kommunikation immanent ist, ergibt sich – unter anderem durch mögliche Bemerkungen auf der metasprachlichen Ebene – ein ungewöhnlich großer Facettenreichtum, eine Vielzahl unübersehbarer Zusammenhänge durch Überlappungen der einzelnen die Komik konstituierenden Elemente. Die Absicht, diese an den entscheidenden Stellen sauber voneinander zu trennen und separat zu untersuchen, um sie alsdann wieder am Kontext zu verifizieren und auf die Intention des gesamten Literaturproduktes zu beziehen, wird die Methodik des Analyse-teils dieser Arbeit bestimmen. Man kann davon ausgehen, dass die verbale Komik in Kunstwerken, wie sie hier untersucht wird, sich nicht zufällig ergibt, sondern vom jeweiligen Autor

geplant ist. Sie kommt zumeist in Kombination mit nonverbaler Komik vor und ist während der Analysephase von dieser zu isolieren, wobei jedoch der Kontext nicht aus den Augen verloren werden soll.

Im Sinne des Schlusswortes Attardos am Ende seines Abrisses der *Linguistic Theories of Humor*, “But only an overall comprehensive linguistic outlook will eventually yield an understanding of why language is, at times, funny” (1994: 334), sind die linguistische Forschung und die Literaturwissenschaft dazu aufgerufen, gemeinsame Anstrengungen zu unternehmen, die Mechanismen der verbalen Komik zu ergründen. Es ist unumstritten, dass ein wissenschaftlich sauberes Vorgehen Beschränkung auferlegt, doch wenn die Erforschung eines komplexen Phänomens, wie es die verbale Komik darstellt, sich nur im Rahmen einer einzigen Disziplin abspielt und die anderen außer Acht lässt, wird es kaum möglich sein, einen guten Überblick zu erhalten.

### 2.3.1 Phasen eines komischen Sprechereignisses

Vereinfacht dargestellt, kann ein komisches Sprechereignis im Sinne des Bühlerschen Kommunikationsmodells in eine Stimulusphase, die vom Sender oder Autor gestaltet wird und eine Reaktionsphase, die auf den Empfänger oder Rezipienten gerichtet ist, gegliedert werden. In der ersten Phase wird eine Spannung aufgebaut, die in der zweiten Phase möglichst schlagartig wieder abgebaut wird und in Entspannung resultiert. Im Hinblick auf die Analyse der sprachlichen Mechanismen komischer Sprechereignisse in komplexen Texten erscheint dieses Modell als zu undifferenziert. Der Steuerungsprozess der Information in einer auf verbaler Komik basierenden Struktur lässt sich adäquat in drei Phasen darstellen:

1. Distraktionsphase mit Einleitung,
2. Konfliktphase mit Dramatisierung,
3. Konversionsphase mit Pointe<sup>11</sup>.

In der Distraktionsphase, die der Irreführung des Rezipienten dient, werden die Grundlagen des kognitiven Hintergrundes durch die Klärung der Situation vermittelt. Der Autor präsentiert einen geschriebenen oder gesprochenen Text mit einem klar umrissenen Bezugsrahmen, der als normal erscheint. Das aktivierte erste Skript enthält ein sprachliches Element, das als Bindeglied fungiert und autorensseitig so angelegt ist, dass es eine kognitive Verschiebung ermöglicht. Diese kann sich später auf einer einzigen oder zwischen mehreren linguistischen

---

<sup>11</sup> Die vom Autor dieser Untersuchung zusammengestellten Begriffe der Distraktions-, Konflikt- und Konversionsphase entsprechen denen der Einleitung, Dramatisierung und Pointe, die von Marfurt (1977) in der Analyse des Witzes als Textsorte verwendet werden, erscheinen jedoch im Hinblick auf längere literarische Texte als angemessener.

Ebenen abspielen. Sie kann beispielsweise ausschließlich semantisch oder aber phonologisch und semantisch bedingt sein. Das Denken des Rezipienten wird zunächst in eine bestimmte Richtung gelenkt und auf eine Isotopie, d.h. auf einen eindeutig umrissenen semantischen Bezugsrahmen festlegt, wodurch eine falsche Annahme suggeriert wird. Bei längeren Texten kann das innerhalb des Kunstwerks notwendige soziokulturelle Hintergrundwissen schon in Kapiteln oder Szenen vermittelt werden, die dem eigentlichen Scherz vorausgehen.

In der Konfliktphase taucht nun das Bindeglied in einem anderen semantischen Kontext auf. Dieses zweite Skript ruft eine Bisoziation hervor. Der aus der Opposition der Skripten resultierende Eindruck von Ambiguität oder Anomalie leitet einen von erhöhter Spannung begleiteten Denkvorgang aufseiten des Rezipienten ein, welcher auf Auflösung der Inkongruenz abzielt und einem Enträtselungsprozess vergleichbar ist.

In der Konversionsphase, die in ihrer Struktur einer Klimax mit Konfliktlösung gleichkommt, wird ein Auslöser eingesetzt, der die entstandene Diskrepanz möglichst überraschend oder abrupt kollabieren lässt. Mittels einer meist impliziten Information wird beim Rezipienten eine kognitive Verschiebung bewirkt, nach der das Bindeglied nur noch allein dem zweiten Skript zugeordnet werden kann. Synchron vollzieht sich nun im Rezipienten ein Reflexionsprozess, der ihn zum ersten Skript zurückführt und das soeben Wahrgenommene auf einer anderen Ebene Revue passieren lässt. Am Schluss dieses Vorgangs steht die neue Erkenntnis. Dieser mentale Prozess läuft etwa zeitgleich mit einem psychischen Vorgang ab, an dessen Ende die durch die Polarisierung der beiden Skripten entstandene Spannung abgebaut wird. Als äußeres physiologisch erklärbares Merkmal tritt das Lachen auf. Seine Intensität ist durch die Art des Skriptwechsels beeinflussbar, der sich weich oder hart, allmählich oder plötzlich vollziehen kann. Je plötzlicher und unerwarteter die Pointe präsentiert wird, desto stärker ist die Intensität des Effekts (Apter 1982: 129). Die Analyse der Bisoziation braucht vom Rezipienten nicht explizit durchgeführt zu werden, um eine entsprechend starke Wirkung zu erzielen, sondern diese hängt von der Stärke des Kontrastes ab, in dem die einzelnen Skripten zueinander stehen. Je weiter die Bedeutungsfelder in der Vorstellung des Rezipienten von NORMAL und ANORMAL auseinanderliegen, in denen das Bindeglied in dem betreffenden Fall auftritt, desto größer ist die Intensität des komischen Effekts. Sie ist also gering, wenn die semantische Ähnlichkeit groß ist. Die Einmaligkeit der Pointe, nicht jedoch ihre Wiederholung oder ihre zeitliche Ausdehnung, führt zur Verstärkung des Effekts. In einer realen Gesprächssituation kann eine Verstärkung der komischen Wirkung durch eine begleitende verbale oder nonverbale Reaktion eines Gesprächspartners stattfinden und ist u.a. auch von dessen Temperament und derzeitiger Stimmungslage abhängig.

Der soeben dargestellte Vorgang soll an dem folgenden Beispiel verdeutlicht werden. In

der Folge *THE GERMANS* aus der Serie *FAWLTY TOWERS* geht es im Gespräch Basil Fawlty mit dem Major um den Themenbereich „Deutsche“, nachdem sich der Major eine Weile vorher zum Thema Frauen geäußert hat:

THE MAJOR: You've got to love 'em, though, I suppose, haven't you?

BASIL: ...Germans?

THE MAJOR: No, no – **women!** Hate **Germans** ... love women.

In der dem Textauszug vorausgehenden längeren Distraktionsphase ist der Rezipient durch den unmittelbaren Kontext eindeutig auf “Germans” festgelegt worden, das als Distraktor in verschiedenen Varianten auftritt und in der Konfliktphase zunächst zu dem ersten Skript “*love Germans*” führt. Nun wird ein zweites Skript hinzugefügt, das sich auf das in der Unterhaltung zwischen Basil und dem Major vorher schon angesprochene und im Bewusstsein des Rezipienten bereits abgeschlossene Thema “*women*” bezieht. Das zweite Skript wird mit dem Textsegment *love 'em* eingeführt, welches als Bindeglied von vornherein so angelegt ist, dass es in einem anderen Kontext eine vollkommen verschiedene Bedeutung annehmen und somit ein Missverständnis hervorrufen kann. Während in den meisten Fällen das zweite Skript unvermittelt auftritt, ist es in diesem Beispiel unschwellig von Anbeginn an vorhanden. In ihm erscheint das einer Keimzelle vergleichbare Bindeglied in einer weiteren Isotopie, wodurch Ambiguität entsteht. Die Auflösung der Opposition geschieht mittels eines Auslösers, hier “*women*”, der das Bindeglied eindeutig dem zweiten Skript zuordnet und damit die Zweideutigkeit beendet. Schon in der Konfliktphase erkennt der Rezipient den Skriptwechsel, indem er die Quelle der Inkongruenz entdeckt, aber erst in der Konversionsphase wird – mehr oder weniger gezielt und bewusst – eine Einordnung des Bindegliedes in den neuen Kontext vorgenommen. Der mit einem Aha-Erlebnis einher gehende Überraschungseffekt hinterlässt nachhaltig den Eindruck von Verwirrung, der seinerseits die Intensität des Lachens verstärkt.

Die folgende schematische Darstellung der Phasen eines komischen Sprechereignisses enthält neben den für diese Untersuchung prägenden Begriffen auch solche, die ihnen gemäß der o.g. Theorien zugeordnet werden können.

## Schematische Darstellung der Phasen eines komischen Sprechereignisses

PHASE 1	PHASE 2	PHASE 3
<b>Distraktionsphase</b> Einleitung	<b>Konfliktphase</b> Dramatisierung	<b>Konversionsphase</b> Pointe (nach Marfurt)
	<b>Skript 2 "ANORMAL"</b>	
<b>Distraktor</b> lexikosemantisches Bindeglied	Bisoziation Inkongruenz Skriptopposition Ambiguität	<b>Auslöser</b> ( <i>script-switch trigger</i> )  implizite Information
<b>Skript 1 "NORMAL"</b>		
Stimulus 1 Einstimmung  Vorspann Ziel: Irreführung  <i>initial stage</i> <i>"unrelaxation"</i>	Stimulus 2 Entschlüsselungsprozess Reflexion  Anspannung Verstoß wird wahrgenommen  <i>mid-process transition</i> <i>primary cognitive shift</i>	Reaktion Erkenntnis Lösung kognitive Verschiebung Entspannung, Vergnügen Effekt: Lachen  <i>final stage</i> <i>cognitive shift &amp; relaxation</i> (nach Latta)

### 2.3.2 Vergleich mit Norm und Realität als Basis der verbalen Komik

Komik ergibt sich generell aus dem Vergleich zweier Erscheinungen, von denen die eine als normal, die andere zunächst als von der Norm abweichend erscheint, also mit einer bis dahin gehegten Erwartung nicht übereinstimmt. Ist der Rezipient in einer Gemütsverfassung, die es ihm – etwa aufgrund einer von ihm wahrgenommenen ernsthaften Bedrohung seiner Existenz – nicht erlaubt, einen Standpunkt der Überlegenheit einzunehmen, so empfindet er Unmut oder Verwirrung, nicht aber Freude oder Vergnügen. Ein komischer Effekt kann ausgelöst werden, wenn von vornherein deutlich ist oder es sich herausstellt, dass befürchtete Gefahrensituationen zu meistern oder unreal sind und eine gewisse Erleichterung eintritt (vgl. Marmysz 2001: URL). Auf dieser Basis ist der Rezipient in der Lage, Übertreibung, Exzess, unmäßige Überzeichnung, kurzum, alles, was aus dem Rahmen fällt, mittels des Vergleiches als solches zu identifizieren und neue Möglichkeiten zu entdecken, die eine Erweiterung seines geistigen Horizontes zur Folge haben.

Die verbale Komik ist, wenn man sie genau betrachtet, das Phänomen in einem literarischen Kunstwerk, das dessen Spiegelfunktion der Wirklichkeit und die damit verbundene Distanzierung von dieser auf der Ebene des Spaßmodus noch einmal reflektiert. Auch in einem Alltagsgespräch kann verbale Komik so eingesetzt werden, dass durch sie die Dinge auf der Spiel- oder Spiegelebene der Wirklichkeit enthoben sind und sich in „verarbeitbarer“ Form darbieten. Das bedeutet eine durch Humor bestimmte Sehweise kann auch schwerwiegende Probleme als erträglich und lösbar erscheinen lassen und eröffnet auf diese Weise die Möglichkeit, sie anzugehen, obwohl sie aus der realitätsgebundenen Perspektive betrachtet als unlösbar gelten. Dadurch dass die verbale Komik beständig zum Vergleich auffordert zwischen dem, was wirklich ist und dem, was sie auf ihre Weise darstellt, erhält sie einen dualen Charakter, der auch in den Erscheinungen zum Ausdruck kommt, die mit ihr eng verbunden sind, beispielsweise der Diskrepanz, dem Kontrast, der Inkongruenz, die sich zwischen zwei Polen abspielen und eine Spannung in sich tragen, die einer Auflösung harret. Diese Spannung wird hauptsächlich mittels sprachlicher Elemente aufgebaut. Es etablieren sich zwei Bedeutungsebenen, bevor das disjunktive Element die entstandene Inkongruenz beseitigt. Bei einem Witz geschieht dies in einer Pointe. Dieser Vorgang ist in literarischen Kunstwerken im Allgemeinen nicht in der Weise möglich und sinnvoll wie in einem Witz. Statt pointenweise vorzugehen wird in einem Drama oder Roman die Komik großflächiger angelegt und auf das Gesamtkonzept bezogen. Die Spannung, die gewöhnlich auf einen *final effect*, einen Höhepunkt am Schluss, ausgerichtet ist, wird also verteilt auf längere Textpassagen oder im Extremfall auf ein ganzes Werk. Die physiologischen und psychologischen Funktionen, die mit

dem Lachen einhergehen, würden bei ständig auftretender Komik unentwegt bedient, wodurch eine Überreizung entstünde, die zu Ermüdung und Abstumpfung führen würde. Um dieses zu verhindern, werden in der Regel den Maßstäben der Ästhetik folgende Elemente eingebaut, die die Entspannung länger andauern und die nächste Pointe oder den nächsten Höhepunkt umso deutlicher hervortreten lassen. Zwischendurch werden vom Autor also immer wieder „Pausen“ eingelegt, die dem Rezipienten Zeit lassen, über das Gesehene und Gehörte nachzudenken. Die Rückführung vollzieht sich im Wesentlichen durch einen Vergleich zwischen der dargestellten Wirklichkeit und dem Wunsch, wie die Realität aussehen sollte. Dies geschieht in einer Überprüfung, die nach dem Prinzip des binären Systems abläuft. Sie ist den Vorgängen in einem Computer vergleichbar, dessen formale Operationen sich jeweils zwischen zwei Optionen abspielen. In diesem Bild gesehen, löst Humor eine Überprüfung zwischen den Alternativen 0 oder 1 aus, er beruht auf einer Wechselfunktion, die die Herstellung der Relation zwischen den beiden Ebenen der Fiktion und der Wirklichkeit verlangt, deren einzelne Aspekte miteinander verglichen werden. Diese Interdependenz kann man auch auf allen linguistischen Ebenen vorfinden. Die ständige Überprüfung an den gegebenen Normen, gefolgt von der Auflösung der Skriptopposition, führt letztlich den Lacheffekt herbei.

Humor stellt auf fiktionaler Ebene eine Möglichkeit zur Erweiterung der Erfahrung der Wirklichkeit dar. Durch rhetorische Mittel und Metaphorik, die entsprechend zur Anwendung kommen, wird verbale Komik zu einer zentralen Erscheinung der fiktionalen Darstellung an sich. Bei einer isolierten Betrachtung, wie sie häufig auch in der Humorforschung vorgenommen wird, noch dazu, wenn nur formale Aspekte im Vordergrund stehen, bleibt diese Tatsache weitgehend unbeachtet<sup>12</sup>. Erst der „Blick über den Tellerrand hinweg“ bringt die Erkenntnis, dass es sich bei der verbalen Komik aufgrund des vorherrschenden binären Prinzips um eine allgemeine Erscheinung handelt, die unsere Seh- und Verhaltensweisen in der Wirklichkeit entscheidend prägt und im Verein mit dem Humor als Voraussetzung der Flexibilität des Denkens angesehen werden darf, die wiederum entsprechende Auswirkungen auf unser Handeln hat.

### **2.3.3 Verbale Komik im Rahmen des Kommunikationsprozesses**

Es gibt Grund zu der Annahme, dass bei gezielter Verwendung des Spaßmodus in Gesprächen über gemeinhin im Ernstmodus abgehandelte Themen zumeist ein Versuch vorliegt, sich von dem Gegenstand an sich oder von seinen Folgen zu distanzieren. Während Attardo die

---

<sup>12</sup> Als Beispiel sei Latta (1999) genannt, dessen Theorie durch formale Beschränkung nur einen kleinen Ausschnitt dessen abdeckt, was gemeinhin als Grundlegung des Humors gilt.

Funktionen des Humors in der sozialen Interaktion, die sich teilweise überschneiden können, als 1. *social management*, 2. *decommitment*, 3. *mediation*, and 4. *defunctionalization* (1994: 323) klassifiziert, nennt Neal R. Norrick die folgenden grundlegenden kommunikativen Funktionen des Humors. Diese entsprechen den jeweiligen Intentionen der im Spaßmodus befindlichen Person, z.B. sich selbst (positiv) darstellen, das Verhalten anderer korrigieren (pädagogische Funktion), eine Angelegenheit aus der Distanz kritisch beleuchten, sich distanzieren, das Eis brechen, d.h. den Einstieg in ein schwieriges Gespräch erleichtern, "keep the ball rolling", d.h. die Fortführung eines Gespräches vereinfachen, Irrtümer und Missverständnisse aufarbeiten, die Gesprächsbereitschaft wieder herzustellen, die Interaktion neu zu definieren oder ein neues Gespräch oder Thema zu eröffnen (Norrick 1993: 130). Norricks Feststellungen gelten uneingeschränkt für den angloamerikanischen Bereich. Deutsche hingegen verbleiben vorzugsweise im BF-Modus und orientieren sich am Realen, um jede Unsicherheit in der Kommunikation zu vermeiden und sozial akzeptabel zu erscheinen, eine Verhaltensweise, die dem kooperativen Prinzip von Grice entspricht (1975: 45ff). Der Wahrheitsgehalt einer humorvollen Äußerung ist nämlich nicht objektiv überprüfbar und entzieht sich daher dem direkten Zugriff der Vernunft. Durch Integration fiktionaler Elemente erfolgt eine Verlagerung auf eine andere Ebene, auf der die Phantasie angeregt wird. Spaß und Ernst fließen ineinander über. Von besonderer Bedeutung ist die Beobachtung, dass Spaß den Ernst einschließt, indem er einen realen Hintergrund hat, auf den angespielt wird, z.B. in Form der Provokation, umgekehrt aber der ernste Sprachmodus den Spaß ausschließt.

Kommunikation im Spaßmodus setzt in viel höherem Maße als die BF-Kommunikation eine gemeinsame Grundhaltung der Gesprächspartner voraus, die sozusagen „auf einer Wellenlänge liegen“ müssen, wenn sie reibungslos funktionieren soll. So können bei einem Rezipienten, der sich mit Humor konfrontiert sieht, drei verschiedene Reaktionsmöglichkeiten auftreten:

1. er ist sich der Komik von vornherein bewusst,
2. er behält den ernsthaften Standpunkt bei und erkennt die Komik nicht,
3. er ist sich der Komik zwar bewusst, handelt aber so, als erkenne er sie nicht.

Während im Ernstmodus die Kommunikationsbasis allein dadurch breit angelegt ist, dass man allen Äußerungen trauen kann oder zumindest trauen können sollte, ergibt sich im Spaßmodus die Notwendigkeit für den Autor, dem Rezipienten immer wieder Gelegenheit zu geben, das Gesagte an dessen Maßstäben der Realität zu überprüfen und durch seine Reaktion zu erkennen zu geben, ob und wie er den Spaßmodus aufnimmt, so dass die Kommunikationsbasis nicht unter das Minimum absinkt, das zur Aufrechterhaltung eines Gesprächs notwendig ist. In einem Alltagsgespräch kann der Sprecher auf verbale oder nonverbale Signale



des Unverständnisses seines Gegenübers direkt reagieren und eine Klärung des Kommunikationsmodus herführen. Der Rezipient kann auf diese Weise beeinflussen, welche Art von Komik durch den Sprecher zum Einsatz kommt, was bei fiktionalen Texten in der Regel nicht möglich ist.

Im Gegensatz zu alltäglichen Gesprächssituationen, in denen sich humorvolle Bemerkungen zumeist mehr oder weniger zufällig oder beiläufig ergeben, kann man bei literarischen Kunstwerken davon ausgehen, dass der Autor die sprachlichen Mittel der Komik bewusst im Hinblick auf die Gesamtaussage und als Attraktion für den Rezipienten einsetzt, der sich erfahrungsgemäß leichter motivieren lässt, sich mit einer Materie auseinander zu setzen, wenn Humor im Spiel ist. Bei der Aufführung einer Komödie beispielsweise darf man annehmen, dass die Schauspieler sich bemühen werden, die Wirkung der Komik voll auszuschöpfen. Gelegentlich ergibt sich noch eine weitere, metasprachliche Ebene durch die Thematisierung des Humors in der Rede eines Schauspielers, etwa wenn er einen Witz ankündigt oder kommentiert. So sind denn die Effekte von humorvollen Äußerungen und ihre Bedeutung bei einem Drama im Allgemeinen mehrschichtig im Bezug auf den Adressaten, der – außer im Monolog – aus dem Gesprächspartner auf der Bühne auf der einen und aus dem Zuschauer als dem eigentlichen Rezipienten auf der anderen Seite besteht. Beide sind insofern eingeweiht, als sie auf das Vorkommen komischer Einlagen gefasst sind, wenngleich der Schauspieler einen Wissensvorsprung hinsichtlich ihres Kontextes besitzt, und beide sind den Wirkungen des Humors, etwa beim Eintreten einer unerwarteten Wendung oder Formulierung, unterworfen, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Der Schauspieler spielt die hiermit verbundene Überraschung, indem er mit oder ohne Lachen reagiert, während der Zuschauer erwartungsgemäß reagiert, indem er lacht; sein Verständnis der komischen Einlage wird hierbei vorausgesetzt. Es bleibt theoretisch dem Zuschauer überlassen, mit welcher der drei o.g. Haltungen er dem Humor gegenübertritt, jedoch wird von ihm die erstgenannte, nämlich, dass er sich der Komik bewusst ist, erwartet. Sie wird bei der Analyse der ausgewählten Textpassagen auf ihre Wirkung vorausgesetzt.

Die Rezeption, die Intensität und die Art und Weise des Lachens können sich unterscheiden. Sie sind bedingt durch den bisherigen in der Vergangenheit erworbenen Erfahrungsschatz und die gegenwärtige Situation des individuellen Rezipienten und sollen nicht näher betrachtet werden. Vielmehr geht die Textanalyse im Allgemeinen von einem Insider aus, setzt also den idealen Rezipienten voraus.

Da verbale Komik ihrem Wesen nach an Sprechereignisse geknüpft ist, die sich zwischen einem Autor und einem Rezipienten vollziehen, ist sie eng an dialogische Strukturen gebunden (Schmidt 1976: 170). Sicherlich kann man verbale Komik auch ohne anwesenden Ge-

sprachspartner genießen und darüber lachen<sup>13</sup>, doch ein intensives Humorerlebnis ergibt sich erst innerhalb des zwischenmenschlichen Gesprächs.

Die Präsentation in Form eines Dialogs gibt dem Autor die Möglichkeit, eine komische Begebenheit lebendiger darzustellen als in einem dialogfreien narrativen Text, denn wie die Erfahrung lehrt, tritt verbale Komik in der Dialogform mit größerer Intensität hervor, nicht zuletzt weil die gesprochene Sprache eine große Bandbreite an zusätzlichen Gestaltungsmöglichkeiten, vornehmlich im suprasegmentalen Bereich, bereithält, die auf vielfältige Weise miteinander in Beziehung gesetzt werden und Skriptoppositionen hervorrufen können. Darüber hinaus werden Witze zumeist als Gespräch zwischen zwei Personen dargeboten, um die Direktheit der Kommunikation für die Wirkung der Pointe nutzbar zu machen.

In einem Drama vollzieht sich der Dialog einerseits auf der Bühne zwischen den dargestellten Charakteren – oder, sofern die Schauspieler im Ausnahmefall ihre Rolle verlassen, zwischen den Darstellern –, andererseits zwischen den Schauspielern und dem Publikum, sowie implizit zwischen dem Dramatiker und dem Zuschauer bzw. dem Leser, für den Fall, dass das Drama lesend aufgenommen wird. Im Rahmen der wechselseitigen optischen Wahrnehmbarkeit können – gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst – im Theater Momente der Rückkopplung zwischen Schauspieler und Zuschauer auftreten, die im Falle komischer Effekte zu deren Verstärkung führen, z.B. durch Eskalation, gegenseitiges Hochschaukeln, wie man es bei Komödianten oder Kabarettisten des Öfteren erlebt. So kann es geschehen, dass, bedingt durch äußere Umstände oder die Disposition der Schauspieler und des Publikums, bei der Aufführung einer Komödie mehr gelacht wird als bei einer anderen Vorstellung des gleichen Stückes am gleichen Ort. Im Falle einer Comedy-Serie wie *FAWLTY TOWERS* wird die Komik in Form von Dialogen gewissermaßen eindimensional durch das Medium präsentiert, da es dem Zuschauer zur Zeit freilich noch nicht möglich ist, irgendeinen Einfluss auszuüben. Wohl aber ist er einer weiteren Manipulation durch das Medium ausgesetzt, wenn er mittels gezielt eingesetzter Soundtracks mit Gelächter zum Lachen animiert werden soll.

Bei der Lektüre von Prosa stellt sich die verbale Komik ebenso zumeist innerhalb einer dialogischen Struktur dar, wobei Kommunikationsprozesse sich zwischen dem realen Autor und dem realen Leser auf der einen Seite, dem der Fiktion angehörenden Erzähler und dem impliziten Leser auf der anderen sowie zwischen den Romanfiguren untereinander abspielen. Auf und zwischen all diesen Ebenen kann sich komisches Potential entfalten, was am Beispiel der *PICKWICK PAPERS* von Charles Dickens verdeutlicht werden soll.

Anders verhält es sich bei einem Pamphlet wie dem *MODEST PROPOSAL* von Jonathan

---

<sup>13</sup> Man kann beispielsweise verbale Komik für sich selbst produzieren und als Film, Tonaufzeichnung oder Lesetext etc. festhalten.

Swift. Hier liegt nur eine Kommunikationsebene vor, auf der ggf. komische Informationen vermittelt werden können, nämlich auf der zwischen dem Autor und dem unbeteiligten, d.h. nicht involvierten Leser. Den Adressaten, den sogenannten *Absentee Landlords*, denen die im Text geäußerte Kritik galt, dürfte erwartungsgemäß nicht zum Lachen zu Mute gewesen sein. Somit hängt es auch vom Grad der Distanz zu der Thematik und den Aussagen ab, die durch die verbale Komik vermittelt werden, ob der erwünschte Effekt des Lachens und damit eine auf Humor basierende Kommunikation zustande kommt. Der komische Dialog ist u.a. auch durch die historischen und sozialen Umstände mitbestimmt, unter denen ein Text verfasst bzw. rezipiert wird. Das bedeutet, dass Dickens' verbale Komik in seinem Roman *THE PICKWICK PAPERS* unter dem unmittelbaren Eindruck der Missstände, die er schildert, bei seinen Zeitgenossen eine andere Qualität des Lachens evoziert haben dürfte als bei uns, die wir sie aus einer zeitlichen Distanz von mehr als 150 Jahren als ein Kunstwerk betrachten, das Zeugnis der politischen Bedingungen seiner Epoche ablegt.

### 2.3.4 Linguistische Ebenen der verbalen Komik

Eine stringente Analyse der verbalen Komik ist zu erreichen, indem die mit der Opposition zweier semantischer Skripten einhergehende Inkongruenz genau lokalisiert wird. Diese kann allein auf einer oder aber zwischen zwei oder mehreren der sechs Ebenen der linguistischen Analyse hervorgerufen werden. Um die Einordnung der linguistischen Ebenen in den Kontext der verbalen Komik zu demonstrieren folgen einige allgemeine Erläuterungen mit Beispielen.

1. Die graphologische Ebene ist von untergeordneter Bedeutung, da sie nur eine relativ geringe Zahl an Beispielen hervorbringt. Bei gewissen *puns* wird man sich die Schreibung während des Sprechaktes im Geiste vorstellen, um sich ihre lautliche Struktur deutlich vor Augen zu führen, z.B.

‘What makes men mean?’

‘The letter a’ (Alexander 1997: 22).

Ein Palindrom wie ‘Madam, I’m Adam’ kann man als solches nur über die Schrift identifizieren.

2. Die phonologische Ebene umfasst zunächst den Bereich der Prosodie, der suprasegmentale Zeichen betrifft, wie z.B. Tonhöhe, Akzent und Akzentverschiebung, die Dauer der Phoneme sowie den Unterton, die „Tonart“, in der eine Äußerung getan wird. Die Transposition einer Aussage in eine andere Tonart als Teil der Wortkomik, z.B. die Präsentation eines feierlichen Ausdrucks in familiärer Sprache, hebt Henri Bergson in seinem Standardwerk *Das Lachen (Le rire)* besonders hervor (1988: 82). Ob eine Aussage als ernst gemeint oder als humorvoll eingestuft werden soll, hängt vielfach allein von der Satzintonation und der

prosodischen Qualität einer sprachlichen Einheit ab. Der geschriebene Text entbehrt im Regelfall – wenn nicht eine detaillierte Erläuterung seitens des Autors beigelegt ist – der suprasegmentalen Komponente. Der ironische Tonfall ist häufig aus dem mittelbaren oder unmittelbaren Kontext erschließbar. Im Englischen und im Deutschen, die als westeuropäische Sprachen zu den sogenannten Intonationssprachen zählen, in denen der Tonhöhenverlauf auf der Phrasen- und Satzebene relevant ist, können prosodische Elemente die verbale Komik wesentlich prägen und ihre Wirkung beträchtlich erhöhen. Im segmentalen Bereich der phonologischen Ebene können sich u.a. durch Gleichheit oder Ähnlichkeit der Aussprache von Wörtern *puns* durch Homonymie, Homophonie oder Paronomasie ergeben, z.B.

CUSTOMER: Waiter! What's in this stuff?  
 WAITER: It's **bean** soup. [has been]  
 CUSTOMER: I asked for its recipe, not its history (Alexander 1997: 26).

Die verbale Komik entsteht in diesem Beispiel von Homophonen keineswegs allein auf der phonologischen Ebene, sondern durch das Zusammenspiel mit der syntaktischen und der semantischen Ebene, denn das apostrophierte S wird statt *is* als *has* gelesen, wodurch die Zeitstufe vom *present tense* zum *present perfect* verändert wird. Diese grammatische Modifizierung erst ermöglicht es, *bean* als *been* zu missdeuten. Im Übrigen kommt noch das Problem der Intonation hinzu. In der im Text präsentierten Lesart liegt die Betonung auf *bean*, während sie nach dem Skriptwechsel auf *soup* übergeht. Um die Komik des Satzes deutlich hervortreten zu lassen, müssten folglich beide Wörter mit gleicher Druckstärke gesprochen werden.

3. Auf der morphologischen Ebene kann verbale Komik durch die Kombination eines Wortstammes mit Prä- und Suffixen sowie den Austausch von Silben innerhalb eines Wortes erzeugt werden.

‘What is a baby pig called?’  
 ‘A **piglet**.’  
 ‘So what’s a baby toy called?’  
 ‘A **toilet**.’ (Ross 1998: 15)

Im Wort *piglet* erscheint das Morphem *-let* als Suffix mit der Bedeutung „klein“. Durch seine durch *toy* initiierte Übertragung auf das Wort *toilet*, das einem vollkommen anderen Bedeutungsbereich zugehört, entsteht ein komischer Effekt. Dieser nimmt sich besonders seltsam aus, da das Suffix *-ette* aus dem französischen Wort *toile* (Stoff, Tuch) das Diminutiv *toilette* macht, von dem sich *toilet* herleitet.

4. Komische Ambiguität kann sich auf der syntaktischen Ebene u.a. durch die gesamte Satzkonstruktion (*constructional ambiguity*), in der Nominalgruppe oder in der Verbalgruppe.

### Die Oberflächenstruktur des Satzes

We will sell gasoline to anyone in a glass container (Ross 1998: 20)

lässt in dieser Form zwei verschiedene Auslegungen nebeneinander zu, weil die adverbiale Bestimmung auf den ersten Blick nicht eindeutig zuzuordnen ist:

(S<sub>1</sub>) We will sell gasoline in a glass container to anyone                      oder

(S<sub>2</sub>) We will sell gasoline to anyone who is in a glass container.

Erst eine Einschätzung der beiden Bedeutungen nach dem Grad der Wahrscheinlichkeit zeigt, dass S<sub>1</sub> gemeint ist.

5. Auf der lexikosemantischen Ebene ist Polysemie ohne jeden Zweifel die häufigste Quelle verbaler Komik. In diesem Beispiel liegt gleichzeitig Homonymie vor.

MAN: Can I give you a **lift**?

GIRL: No thanks. I live in a bungalow (Alexander, 1997: 51).

Komik kann aber auch durch Malapropismen in Verbindung mit sogenannten *hard words* entstehen, wie in diesem Witz, der gewöhnlich mit irischem Akzent erzählt wird und somit als ethnisch differenzierend einzustufen ist:

MAGGIE goes to the doctor's and says: I've forgotten my **contradictive** pills.

DOCTOR: You're **ignorant**.

MAGGIE: That's right. Three months (Alexander 1997: 54).

Maggie zeigt eine deutliche Schwäche hinsichtlich der Zuordnung der beiden auf lateinischer Grundlage gebildeten Wörter, wenn sie *contraceptive* mit *contradictive* und *pregnant* mit *ignorant* verwechselt. Der paradigmatische Austausch der beiden Wörter wird begünstigt durch ihre entfernte klangliche Ähnlichkeit, ist also auch phonologisch motiviert.

6. Auf der pragmatischen Ebene ist man schließlich in der Lage, Texte oder Sprechereignisse, die verbale Komik enthalten, hinsichtlich der Struktur der Information, der Textkonstitution und der illokutiven Anteile zu untersuchen, indem die Funktion der sprachlichen Elemente innerhalb der sozialen Interaktion, die soziokulturellen Bedingungen, aber auch das nonverbale Umfeld ins Blickfeld gerückt werden. In diesem Bereich sind beispielsweise die Spielarten und die Zielrichtung der Ironie abzuhandeln. Neben den formalen Aspekten sind auch die inhaltliche Aussage des Textes sowie die Intention des Autors näher zu betrachten, sofern sie an der Inkongruenz eines komischen Sprechereignisses beteiligt sind. Das Beispiel ist ein berühmter Aphorismus von Oscar Wilde, der seinem Roman *The Picture of Dorian Gray* entstammt:

A man cannot be too careful in the choice of his enemies (Wilde 1967: 77).

Als letztes Wort erwartet man *friends* und nicht sein Antonym. Durch die paradigmatische

Vertauschung entsteht eine Inkongruenz auf der semantischen und der pragmatischen Ebene. Die formale Analyse auf der Diskursebene ergibt einen ironischen bis sarkastischen Unterton, der stilistisch durch die Wahl der Negation in *cannot* und das Adverb *too* gestützt wird. Die inhaltliche Analyse zeigt auf der Diskursebene die Absurdität der Aussage, deren Widersinn darin liegt, das man sich in der Regel zwar seine Freunde, nicht aber seine Feinde aussuchen kann, denn diese Wahl – vorausgesetzt es handelt sich um einen bewussten Akt – wird vonseiten anderer Personen getroffen.

Vermutlich werden sich die größten Divergenzen zwischen der deutschen und der englischen verbalen Komik auf dieser Ebene zeigen, so dass der Schwerpunkt der Untersuchung hinsichtlich der Vermittlung des Phänomens des englischen Humors auf der Diskursebene liegen dürfte. Gleichzeitig werden auch die Grenzen für Nicht-Muttersprachler aufzuzeigen sein hinsichtlich des im Augenblick des Sprechaktes aktivierten unbewussten Hintergrundwissens über die Art und Weise, wie der von Komik gekennzeichnete Diskurs normalerweise organisiert ist.

### 2.3.5 Modell zur Analyse komischer Sprechereignisse in fiktionalen Texten

Eine lediglich an einem der oben dargestellten theoretischen Ansätze orientierte Untersuchungsmethode würde zu einer Beschränkung des Erkenntnisrahmens führen und einen Gesamtüberblick über das Phänomen der verbalen Komik verhindern. Die von Attardo vorgetragenen linguistischen Theorien kommen daher jeweils nach Eignung im Hinblick auf einen speziellen Text zum Einsatz. Ihrer Anlage nach eignen sie sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht hinreichend für zusammenhängende längere Texte, können aber zur Erhellung der Wirkungsweise der verbalen Komik entscheidend beitragen. In Ermangelung eines vollständigen theoretischen Konzepts zur Erfassung der verbalen Komik werden die Kernstücke der *Semantic Script Theory of Humor* von Raskin sowie der *General Theory of Verbal Humor*, ergänzt durch weitere oben vorgestellte Modelle, als Grundlage der Analyse dienen. Es wäre durchaus denkbar, in einem Text jede zur verbalen Komik gehörende Erscheinung auf alle ihre Details hin zu untersuchen, wie dies bei der Analyse von Witzen durch Raskin geschehen ist, doch würde das den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, in der es um das Wesen der englischen verbalen Komik geht. Dieses Vorhaben verlangt ein direktes Zugehen auf den stimulierenden Kern der jeweiligen Erscheinung, die den komischen Effekt auslöst.

Um die spezifischen Merkmale der verbalen Komik gezielt zu erfassen, soll das vorliegende Analyseinstrumentarium, das im Folgenden schematisch dargestellt wird, im Rahmen eines deduktiven Verfahrens mit der gebührenden Flexibilität angewandt werden. Längere Textabschnitte oder Auszüge sollen exemplarisch auf die verschiedenen Erscheinungsformen der

verbalen Komik hin untersucht werden. Die linguistische Analyse wird auch mit einem Blick auf die formalen Eigenschaften und die Aussage des Textes verbunden sein, um den großen Zusammenhang nicht aus den Augen zu verlieren und die einzelnen Elemente der verbalen Komik in ihrer ganzen Tragweite zu würdigen und gleichzeitig eine Atomisierung durch viele kleine Versatzstücke, z.B. einzelne Sätze, in denen *puns* vorkommen, zu vermeiden. Sicherlich entfalten verschiedene kurze *witty remarks* auch ohne Kontext ihre komische Wirkung, doch auch sie könnten ohne ihre weitere Umgebung nur formal oder oberflächlich analysiert werden. Hierzu neigt Alexander (1997), der in erster Linie an einer Vielzahl von Beispielen interessiert ist, um möglichst viele Spielarten der verbalen Komik zu erfassen. Darum kann es letztlich im Unterricht nicht gehen, denn dabei würden tiefer liegende Aspekte keine Berücksichtigung finden. Die Vielschichtigkeit der verbalen Komik in literarischen Kunstwerken erfordert eine zielorientierte und komplexe Anlage der Untersuchung, in der das einzelne linguistisch beschreibbare Phänomen als Teil eines großen Gesamtgefüges verstanden wird.

Sobald ein Sprechereignis dem Spaßmodus zugeordnet worden ist, wird es um die Identifizierung der Elemente gehen, die es als komisch ausweisen. Bei umfangreichen fiktionalen Texten ist eine Einordnung in den großen Kontext mit einer Beschreibung der Situation, den Personen, der Handlung und den Umständen, unter denen diese sich vollzieht, unumgänglich. Die Analyse eines komischen Sprechereignisses umfasst sowohl die linguistischen als auch die außerlinguistischen Phänomene. In ihrem Zentrum steht die Frage, worin die durch sprachliche Elemente bedingte Inkongruenz besteht und welches Element ihre Überwindung oder Auflösung herbeiführt. Sie setzt in dem Augenblick ein, in dem der Auslöser beim Rezipienten die kognitive Verschiebung in Richtung auf das zweite Skript – und damit auf die Lösung – hervorruft. Sie vollzieht sozusagen die blitzartig ablaufende Reflexion des Prozesses, der zwischen dem ersten Stimulus und dem Effekt des Lachens liegt, aus der Perspektive des Rezipienten nach.

Nach der Bestimmung des disjunktiven Elements besteht der erste Schritt der Analyse in der Benennung des lexikosemantischen Bindegliedes, mit dem die Bisoziation hervorgerufen wird, und der beiden inhaltlichen Bereiche, die die Skriptopposition ausmachen. Bei der Gegenüberstellung der beiden Skripten wird das erste als der Norm entsprechend, das zweite als Verstoß gegen diese definiert.

In einem weiteren Schritt gilt es festzustellen, welche der linguistischen Ebenen an der Herausbildung der Inkongruenz beteiligt sind, die zur Ambiguität des Bindegliedes führt.

Wie aus Raskins in *Semantic Mechanisms of Humor* (1985) dargelegter Theorie hervorgeht, tritt die Inkongruenz grundsätzlich auf der semantischen Ebene in Erscheinung. Die Inkongruenz kann ausschließlich semantischer Natur sein – etwa auf Polysemie beruhend –

oder durch Überlagerung mit einer oder mehreren der anderen linguistischen Ebenen erzeugt werden, wie dies etwa bei Homophonie der Fall ist. In den meisten Fällen ist es von Interesse, ob die der Bisoziation zu Grunde liegende Analogie paradigmatisch oder syntagmatisch motiviert ist und welche sprachlichen Manipulationen vorgenommen wurden, um den komischen Effekt zu erzielen. Zusätzliche sprachliche Elemente, wie die Verwendung syntaktisch relevanter rhetorischer Figuren oder Adverbien, die durch Hervorhebung bestimmter Aspekte den komischen Effekt verstärken, sind in diesem Zusammenhang zu kommentieren.

Für die Diskursebene, die differenziert hinsichtlich formaler und inhaltlicher Gesichtspunkte betrachtet werden wird, sind bei jedem der zu analysierenden Beispiele Rückschlüsse zu ziehen. Sie wird im Zusammenhang mit der Genese der Inkongruenz nur genannt, wenn sie in einem direkten ursächlichen Verhältnis zur Inkongruenz steht und falls sich diese nicht zwischen der semantischen und einer der anderen linguistischen Ebenen nachweisen lässt.

Auf der Diskursebene erfolgt zunächst die Bestimmung des logischen Mechanismus, auf der die Inkongruenz basiert und der darüber Auskunft gibt, in welcher Weise die Skripten miteinander kombiniert werden. Als logische Mechanismen können Pseudologik, komische Umkehrung (*reversal*), inadäquate Analogie oder inadäquater Vergleich, Kontrast, absichtliches Missverständnis, Substitution, Vertauschung oder Perversion sprachlicher Elemente sowie freie Assoziation und Antiklimax auftreten<sup>14</sup>. In einem weiteren Schritt ist die Form der sprachlichen Gestaltung des komischen Sprechereignisses näher zu betrachten. Es geht dabei sowohl um die Erzählstrategie des Autors, die Struktur der Darbietung der Situation und der Information als auch um illokutive Elemente, die den sprachlichen Handlungen und Interaktionen zu Grunde liegen und die Sprechweise. In diese Kategorie gehören beispielsweise, Ironie, Sarkasmus und Zynismus.

Schließlich ist auch der Gehalt der Information in Verbindung mit der Aussageabsicht des Autors zu klären, ggf. auch die sogenannte Zielscheibe, also die Person oder Sache, gegen die sich die in der Komik verborgene Kritik richtet.

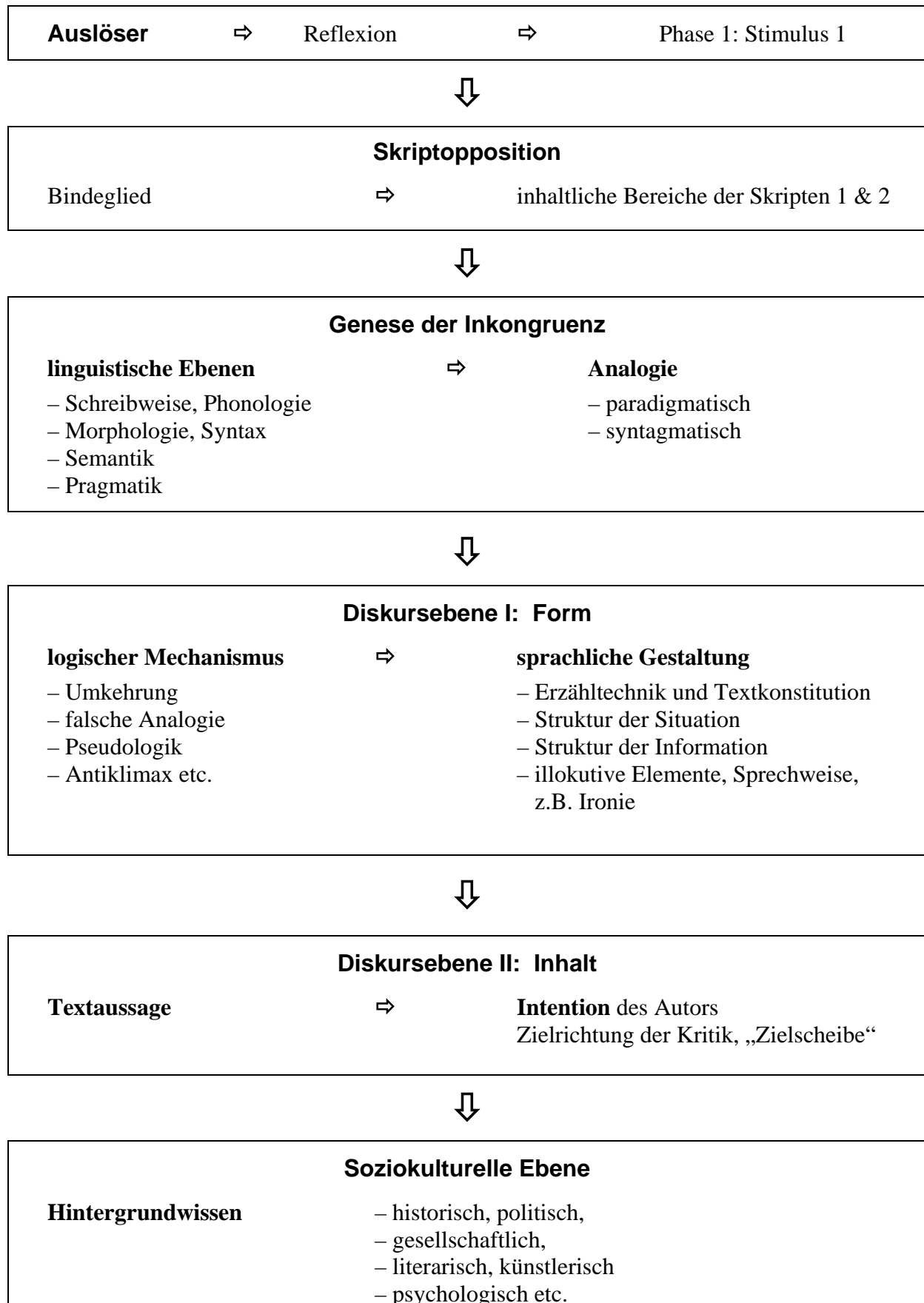
Der letzte Schritt der Analyse ist der Ermittlung des soziokulturellen Hintergrundwissens vorbehalten, das notwendig ist, um das komische Sprechereignis geistig einordnen und vollständig verstehen zu können, ein Gesichtspunkt, der von besonderer Relevanz für die interkulturelle Dimension der verbalen Komik ist.

---

<sup>14</sup> Antiklimax und Kontrast können als Stilmittel auch Elemente der sprachlichen Gestaltung sein.



## Schematische Darstellung des Analysemodells



### 3 Analyse einzelner Texte

Das Theater William Shakespeares war in seiner Zeit ein Volkstheater von großer Breitenwirkung, das zur Unterhaltung und Erbauung aller Bevölkerungsschichten dienen sollte. Die verbale Komik ist entsprechend breit gefächert, indem es Zoten für das sogenannte gemeine Volk ebenso umfasst wie die feinsinnige Komik, die sich eher an gebildete Schichten richtete. Der Ausschnitt aus *The TAMING OF THE SHREW* bietet einen guten Überblick.

Das *MODEST PROPOSAL* von Jonathan Swift ist ein an die Oberschicht gerichteter eindringlicher Appell, der allerdings nur bestimmten, beleseneren Kreisen zugänglich gewesen sein dürfte. Die verbale Komik des Textes ist dennoch – oder gerade, um die Aristokraten umso mehr zu schockieren – durchweg von äußerst plumper und direkter Art. Im Zuge der Ausrichtung der Literatur auf das Bildungsbürgertum und die Oberschicht, die im 18. Jahrhundert vonstatten ging, verfeinerte sich auch die sprachliche Form der verbalen Komik immer mehr. Als Beispiel dieser Entwicklung sei an dieser Stelle Richard Brinsley Sheridans Komödie *THE SCHOOL FOR SCANDAL* (1777) erwähnt, die die Moralvorstellungen der Nobility aufs Korn nimmt.

Die meisten Romane von Charles Dickens zielen sowohl auf politische Veränderung als auch auf die Bildung eines ethisch begründeten Verantwortungsbewusstseins ab. In seinen *POSTHUMOUS PAPERS OF THE PICKWICK CLUB* gelingt es ihm in der für ihn charakteristischen feinsinnigen und humorvollen Diktion, die Handlungsweisen seiner Protagonisten karikaturistisch überzeichnet darzustellen. Die Adressaten seiner Satire waren zuallererst diejenigen, in deren Macht und Befugnis es stand, die sozialen Bedingungen im Lande entscheidend zu verbessern, und er verfehlte sein Ziel nicht, wie man an den Veränderungen der Sozialgesetzgebung seiner Zeit ablesen kann. Aber auch diejenigen, denen es besser ging, bezog er in seine Intention mit ein, denn ihr Mitgefühl für die Benachteiligten sollte sie zur tätigen Mithilfe anregen und die Unruhe im Volke auslösen, die Reformen herbeiführen konnte.

Die Adressaten Oscar Wildes gehörten im Wesentlichen dem gebildeten Bürgertum sowie der Oberschicht an, die die bildungsmäßigen Voraussetzungen, Geistesschärfe und sprachliche Gewandtheit besaßen, um seine Aphorismen und *witty remarks* verstehen und würdigen zu können. Die exzessive Verwendung der verbalen Komik in seinen Werken, von denen *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* als das herausragendste gilt, stellt den Dandy als ein nach gehobenen ästhetischen Maßstäben geformtes Individuum heraus.

George Bernard Shaw bleibt dem gehobenen sprachlichen Standard und dem Ziel seiner weiteren Verfeinerung und Bereicherung verpflichtet. Er thematisiert seine pädagogischen Absichten in *PYGMALION*, indem er die Angleichung der unteren, weitgehend ungebildeten

Bevölkerungsschichten an den sprachlichen Standard der Gebildeten auf dem Theater in humorvoller Form simuliert. Zusammen mit den dargestellten Emanzipationsbestrebungen versucht Shaw eine Bewusstseinsveränderung hinsichtlich der sprachlichen Normen und Formen zu bewirken.

Ähnlich wie Shakespeare wenden sich John Cleese und Connie Booth in *FAWLTY TOWERS*, begünstigt durch das Medium Fernsehen, an alle Bevölkerungsschichten. Dadurch wird eine Konfrontation der gesamten englischen Gesellschaft mit einem bestimmten Humortyp und damit eine Prägung auf eine alles umfassende Komik gewissermaßen klassenübergreifend möglich. Die geistvoll angelegte verbale Komik dürfte dabei vorwiegend die gebildeten Kreise ansprechen, da bestimmte sprachliche Mechanismen, die philologische Fertigkeiten voraussetzen, von weniger Gebildeten kaum erfasst werden können. An sie richtet sich die drastische Aktionskomik sowie die überzeichnete Gestik und Mimik. Cleese und Booth machen sich das gesamte Spektrum des bisher Dagewesenen zu Nutze, wenn sie stellenweise in ihren Gags neben einer relativ leicht durchschaubaren, auf phonologischen Elementen (etwa Homophonie) basierenden verbalen Komik, wie sie schon bei Shakespeare zur Anwendung kam, auch eine intellektuell geprägte Kunstfertigkeit der Sprache präsentieren, die an Wilde erinnert.

Zunächst werden die drei dramatischen Texte behandelt, da sie es ermöglichen, auf die verbale Komik unmittelbar zuzugreifen, während im Roman von Charles Dickens die Erzählperspektive und die Kommentare des auktorialen Erzählers eine Überlagerung der Ebenen, auf denen komische Strukturen auftreten, mit sich bringen, so dass die Analysephasen komplexer angelegt werden müssen.

Als letzter Text schließt sich das Pamphlet von Swift an, in dem der Autor an die Grenzen des Humors stößt – wenn er sie nicht sogar überschreitet – in der Absicht, einen durchgreifenden Prozess des politischen Umdenkens in Gang zu bringen. Die Elemente der verbalen Komik sind in diesem Text nur auf einer Kommunikationsebene, nämlich der zwischen Autor und Leser, angesiedelt.

Die Untersuchung der Texte wird streng sequentiell vorgenommen, so dass der Kontext der jeweiligen Situation klar zu erkennen ist und allgemeine Rückschlüsse sowohl auf den Rahmen des jeweiligen Literaturwerkes als auch auf die humortheorietischen Implikationen gezogen werden können. Oberstes Ordnungsprinzip des Analyseteils ist also nicht die Reihenfolge, wie sie im Analysemodell gegeben ist, denn dies würde zu einer stereotypen und nicht immer zusammenhängenden Darstellung führen.

### 3.1 William Shakespeare, *THE TAMING OF THE SHREW*

#### 3.1.1 Einleitende Bemerkungen zum inhaltlichen Rahmen

In William Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW* (1593/94) erscheint der Dialog zwischen Petruchio und Katherina im zweiten Akt als Schwerpunkt der Analyse besonders geeignet, weil verbale Komik am laufenden Band geboten wird. In der einzigen Szene des Aktes wird in den Zeilen 181 bis 270 das erste Zusammentreffen Petruchios mit Katherina, der Widerspenstigen, dargestellt. Durch die äußerst komplexe Gestaltung der Teilszene, in der Bildersprache, rhetorische Mittel und Wortspiele miteinander verwoben werden und deren Dialog auf den Prinzipien des *quick-witted retort* und des *twisting around* beruht, entsteht ein Verwirrspiel als Strategie in einem Wettstreit, in dem alle Register gezogen werden. In einer auf Akkumulation und assoziativem Denken basierenden Kettenreaktion ergeben sich immer wieder neue *puns*, die meist durch *deliberate misunderstandings* entstehen. In ihnen spiegelt sich der Antagonismus des Konflikts mit seinen scheinbar unüberbrückbaren Gegensätzen. Beschimpfungen werden begleitet von böswilligen Unterstellungen und versteckten Andeutungen (*innuendos*), die durch poetische Bilder und die Doppeldeutigkeit einzelner Wörter verbrämt sind. Kurze Einwürfe kennzeichnen diesen Dialog, der als Vorgang der Provokation und der darauf folgenden Reaktion in Form eines Wortgefechts dargestellt wird. Das schonungslose Gegenspiel der Kräfte umschreibt Petruchio antizipierend in Form einer Metapher:

And where two raging fires meet together

They do consume the thing that feeds their fury (SHREW: II, 1, 131-132).

Vor der Begegnung mit Katherina teilt uns Petruchio in einem Monolog (SHREW: II, 1, 167-180) die Taktik mit, die er benutzen wird, um die junge Frau aus der Fassung zu bringen und sie gefügig zu machen: Er wird ihr Verhalten jeweils mit dem genauen Gegenteil dessen kommentieren, was sie tut. Da er erwartet, dass sie schimpfen, bockig sein und ihn schließlich schroff abweisen wird, wird er beteuern, wie freundlich sie sei und sie mit seiner Anwesenheit weiterhin beehren, um sie endlich zur Hochzeit zu drängen. Das Strukturprinzip, nach dem sich der verbale Schlagabtausch vollzieht, ist das eines Zweikampfes, in dem die Worte wie Bälle hin- und hergeworfen werden und in immer neuen Kombinationen oder Kontexten auftauchen.

### 3.1.2 Triumph der Mehrdeutigkeit

Die Komik des Dialogs gründet sich vorwiegend auf Wortspiele, die durch Homonymie oder Homophonie zustande kommen und auf der Mehrdeutigkeit eines Wortes in unterschiedlichen Kontexten beruhen.

#### 3.1.2.1 Alliteratives Wortspiel um *hard of hearing*

Das erste Wortspiel dreht sich um das Verb *to hear* [1]<sup>15</sup>. Es wird morphologisch modifiziert in drei Formen dargeboten. Während Petruchio es im *present tense* gebraucht und auf die kürzlich erhaltene Information über Katherinas Kosenamen Kate bezieht, greift diese es im *past tense* auf, um ihrem Gegenüber zunächst mit einem ironischen Unterton die positive Mitteilung zu machen, dass er wohl richtig gehört habe. Petruchio nimmt fälschlicherweise an, Katherina wolle ihn ob seines guten Gehörs loben. Doch im Nachsatz gibt sie ihm zu verstehen, dass er wohl schwerhörig sei. Dazu benutzt sie das Verbalsubstantiv *hearing* in einer idiomatischen Wendung. Die Bedeutung von *to hear* wandelt sich von „etwas mitgeteilt bekommen“ bis hin zu der „Fähigkeit zu hören“ im physiologischen Sinne. Die in der Mitte befindliche Form schließlich stellt in ihrer Mehrdeutigkeit eine Brücke zwischen den beiden Bezugsrahmen dar, denn sie beinhaltet außer den beiden genannten noch eine weitere Bedeutung, nämlich „inhaltlich verstehen“. An der Genese der Inkongruenz sind neben der semantischen, die – wie Raskin darlegt – immer dabei ist, die phonologische, die morphologische Ebene. Die Inkongruenz besteht aus der Unterstellung der Schwerhörigkeit, die in einen direkten Gegensatz zu der Aussage „*well you have heard*“ tritt, welche – explizit gekennzeichnet durch die Konjunktion *but* als Ausdruck ungezügelter Trotz – einen sarkastischen Unterton erhält. Dieser wird durch das die Intensität nivellierende *something* aufrecht erhalten, dem im modernen Englisch das indefinite Adverb *somewhat* entspricht. Es trägt dazu bei, dass das Adjektiv *hard* in Kombination mit seiner Ergänzung *of hearing* seine Wirkung als Auslöser des komischen Effekts nicht verfehlt. Zusätzlich ergibt sich in der Zeile eine vierfache Alliteration auf den Konsonanten H, die ihren Hohn besonders deutlich hervortreten lässt: „*Well have you heard, but something hard of hearing...*“ Das Phonem /h/ gilt in den meisten germanischen Sprachen von jeher als Laut, mit dem das Lachen ausgedrückt wird. Seine Verbindung mit dem Vokal /a/ in „hahaha“ deutet auf offenes, neutrales Lachen hin, während die Kombination mit /ε/ in „hehehe“ Häme, die mit /ɪ/ Schadenfreude und die mit /o/ zumeist zum Ausdruck von Hohn und Spott verwendet wird. Selbst wenn Shakespeare das H in dieser Zeile nicht im Hinblick auf seine Affinität zum Lachen eingesetzt haben sollte, so ist es doch

---

<sup>15</sup> Die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Nummern der analysierten Beispiele. Vgl. Übersicht im Anhang.

möglich, seinen Effekt in dieser Weise zu interpretieren. Weiterhin entsteht ein Wortspiel durch die Homophonie der Wörter *heard* und *hard*, die zur Zeit Shakespeares gleich ausgesprochen wurden (Shakespeare 1990: 38). Auf pragmatischer Ebene ist zu erkennen, dass Katharina durch die Kombination der scheinbaren Freundlichkeit mit der Verlachung Petruichios von Anbeginn an die Gesprächsbasis festlegt: Sie akzeptiert ihren Gesprächspartner nicht und wird ihm Paroli bieten.

### 3.1.2.2 Unmäßig häufige Wiederholung von *Kate*

Unter Missachtung ihrer äußerst abweisenden und unfreundlichen Entgegnung, die mit dem Hinweis verbunden ist, sie bei ihrem offiziellen Namen Katherina zu nennen, verwendet Petruchio die Kurzform *Kate* [2] nun elfmal in sechs Zeilen, und zwar mit jeweils wechselnden Attributen, um ihr zu demonstrieren, dass er alles ignoriert, was sie sagt. Die übermäßig verwendete Repetition unterstreicht seine Impertinenz auf eigenartige Weise, zugleich aber auch seine Vernarrtheit in diesen Namen und die Person, die ihn trägt. Den allenthalben spürbaren Gegensatz, in dem er zu Katherina steht, drückt er auf engstem Raum in einem Kontrast aus, wie er krasser nicht sein könnte: *“You lie, in faith...”* (SHREW: II, 1, 184). Indem er sie der Lüge bezichtigt, nimmt er für sich die Tugend der Wahrhaftigkeit in Anspruch, um alsdann mit Behauptungen über Katherina fortzufahren, die jeweils in einem mehrfachen Sinn verstanden werden können.

*“You are called **plain** Kate”* [3] kann als *double entendre* bedeuten „Du heißt schlicht und einfach Kate“, aber auch „Du wirst die nicht gerade hübsche Kate genannt.“ Da zu Shakespeares Zeit weder die Stellung des Adverbs im Satz noch die Endung *-ly* verbindlich festgelegt war, kann *plain* sowohl als Adverb, das die gesamte Satzaussage modifiziert als auch als Adjektiv zu *Kate* verstanden werden und wird damit zum Bindeglied dieses komischen Sprechereignisses. Die Inkongruenz ist also syntaktisch bedingt. In der Folge werden mehrfach einzelne Epitheta verwendet, die verschiedene Bedeutungen tragen und denen jeweils der logische Mechanismus der Umkehrung zugrunde liegt, da sie gleichzeitig zwei oder mehr Auslegungen mit großer semantischer Distanz bis hin zum Gegenteil zulassen. Auf der Diskursebene gewährleistet dies im formalen Bereich die Aufrechterhaltung des sarkastischen Untertons, während es im Bereich des Inhalts der Aggression Ausdruck verleiht.

### 3.1.2.3 Semantischer Kontrast in der Polysemie von *bonny*

Mit dem Wort *bonny* [4] assoziieren sich drei verschiedene Bedeutungen. Bei Shakespeare kann es „hübsch“ (*comely*), „dick, beleibt“ (*big, stout*) oder auch „munter, lustig“ bedeuten (Shakespeare 1984: 201), trägt also negative wie positive Konnotationen. Die große Bandbreite verschiedener Bedeutungen eines einzigen Wortes ist dadurch zu erklären, dass sich der

Wortschatz des Englischen im 16. Jahrhundert in einer Aufbauphase befand, die große Freiheiten bezüglich der Definition ließ, denn es existierte kein als verbindlich anerkanntes Wörterbuch. Shakespeare selbst wird hinsichtlich der Entwicklung des Wortschatzes eine entscheidende Rolle beigemessen, da er in einer Latenzphase Maßstäbe setzte. Das Wort *bonny* ermöglicht angesichts seiner drei verschiedenen Bedeutungen nicht nur Komik durch Bisoziation, sondern – es sei eine erweiternde Neuschöpfung des Wortes zur Illustration der Komplexität der komischen Strukturen bei Shakespeare gestattet – durch „Trisoziation“. Die Polysemie von *bonny* führt zu erheblichen Problemen bei der Übersetzung ins Deutsche, bei der man um eine Interpretation des Textes nicht herumkommt, da es Prioritäten zu setzen gilt. Als Beispiel möge der Vergleich zweier Übertragungen ins Deutsche dienen. Wolf Heinrich Graf Baudissin gibt die Zeilen 184f folgendermaßen wieder:

Mein Seel, Ihr lügt, man nennt Euch schlechtweg Kätchen,  
Das lust'ge Kätchen, auch das böse Kätchen (Shakespeare 1944: 243).

Bei Barbara Rojahn-Deyk klingt die Passage so:

Ihr lügt, bei meiner Treu, denn Ihr werdet schlicht Käthe genannt und stramme Käthe und  
manchmal Käthe die Zänkische (Shakespeare 1984: 75).

Angesichts der Absicht Shakespeares, einen Kampf mit allen zu Gebote stehenden Mitteln darzustellen, erscheint das Adjektiv *bonny* als semantischer Kontrast in sich, der in Baudissins Übertragung mit „lustig“ wiedergegeben wird und damit gleichzeitig in Opposition zu „böse“ (*curst*) tritt [5]. Das bei Rojahn-Deyk gewählte „stramme Käthe“ hingegen unterstreicht die Kampfeslust und Muskelkraft der Opponentin, wodurch es dem im Folgenden gewählten Attribut „die Zänkische“ durchaus entspricht und den möglichen Gegensatz außer Acht lässt. Das Adjektiv *curst*, das sich von *to curse* ableitet und durchaus als „verflucht“ verstanden werden könnte, bedeutet bei Shakespeare *sharp in tone or temper*. Es hebt eindeutig die Klischeevorstellung des zänkischen Weibes hervor und kommt damit dem Bild sehr nahe, das alle Welt von Katherina hat.

### 3.1.2.4 Wortspiel mit *Kate* und *cate*

Im nächsten Augenblick verfällt Petruchio auf eine Enumeration liebenswürdiger Bezeichnungen, die dem Kosenamen *Kate* hinzugefügt werden und als Hyperbeln überaus komisch wirken, wenn man sie dem Verhalten Kates gegenüberstellt [6]. Superlativ und Elativ (*prettiest*, *super-dainty*) tragen zur Übersteigerung der Lobpreisung ebenso bei, wie die besonders delikate Formulierung „*For dainties are all Kates...*“, die zu Deutsch etwa „Denn Leckerbissen sind alle Käthen...“ oder „Denn alle Käthen sind köstlich...“ heißen könnte. Eine weitere humorvolle Nuance kommt durch das auf Homophonie beruhende Wortspiel von *Kate* und

*cate* hinzu. *Cate* wurde laut Webster's Dictionary vom 15. Jahrhundert an als *dainty or choice food* definiert und ist heute nicht mehr gebräuchlich (INFOPEDIA 1995). Man kann davon ausgehen, dass die Lautfolge /kett/ von den meisten Zeitgenossen Shakespeares zugleich als Synonym von *dainty* aufgenommen wurde und als tautologische und triviale Definition des letzteren möglicherweise komisch wirkte. Die deutschen Übertragungen lassen diesen Aspekt im Allgemeinen aus, um auf der Sinnesebene keine Ungenauigkeiten zu erzeugen. Da sich kein ähnliches Wortspiel anbietet, muss es im Deutschen ausreichen, die Tatsache komisch zu finden, dass der im Plural stehende Name einer Frau verallgemeinernd mit Süßigkeiten gleichgesetzt wird.

### 3.1.2.5 Wortspiel um *beauty* und *sound*

Hervorzuheben ist auch die Ambiguität des Wortes *sounded* in Zeile 191 [7]. In der Formulierung "*thy beauty sounded*" kann es sowohl als „erschallen, ertönen, erklingen lassen“ in dem Sinne, dass jedermann ihre Schönheit pries<sup>16</sup>, als auch als „ausloten, sondieren, erkunden“ eine etwas zotige Interpretation erlauben. Auf diese Möglichkeit weist das im Nachsatz folgende Adverb *deeply* hin, welches auf Petruchios Aussageabsicht deutet, dass man die Schönheit nicht so tief ausloten könne, wie es sich für Katherina schicke. In Verbindung mit „ertönen“ lässt *deeply* die seltsam komische Vorstellung vom „tief erschallenden Lob der Schönheit“ anklingen, das nach Petruchios Meinung nicht so laut oder nachhaltig ist, wie es ihr eigentlich gebührt. Die von Shakespeare angewandte Technik besteht darin, dass er zunächst den Sinn der Aussage, der eine neutrale Auslegung gestattet, in den Vordergrund rückt, indem er sich logisch aus dem syntaktischen Gefüge und dem semantischen Rahmen heraus entwickelt. Doch durch die syntagmatisch ungewöhnliche Verkürzung auf *beauty sounded*, die eine Synästhesie darstellt, kommt eine bildhafte Vorstellung zustande, die komplexer ist als eine Bisoziation, da die Bedeutung des Wortes *sounded* vielschichtig ist. Bei der Lösung des Problems, das einem Rätsel gleichkommt, ergibt sich ein Lachen zum einen über die Kühnheit, die der Autor beweist, indem er diese Worte miteinander kombiniert, zum anderen über die – zumindest teilweise vorhandene – Einsicht in den Zusammenhang, der obendrein noch eine erotische Anspielung enthält. Sie gibt auf zweifache Weise der sexuellen Anziehung Ausdruck, die Katherina auf Petruchio ausübt, und zwar zum einen durch ihren reizenden Anblick, zum anderen durch seinen Wunsch nach intimem körperlichem Kontakt. Eine eindeutige Festlegung auf einen Bezugsrahmen (*disambiguation*) ist nicht möglich, so dass die in dem komplexen Bild aufgehobene Divergenz und Ambivalenz erhalten bleibt. Dies zeigt eine Parallele zu dem Konflikt der beiden Antagonisten, der unvermindert weiter

<sup>16</sup> Vgl. *to sound sb.'s praises*: jds. Lob singen



schwelt. Im Hinblick auf eine große Bandbreite an Interpretationsmöglichkeiten ist dem Autor offenbar daran gelegen, den Rezipienten im Stadium der Vermutung zu belassen. Die Mittel der verbalen Komik werden also eingesetzt, um die mit dem Enträtselungsprozess verbundene Spannung über einen längeren Zeitraum aufrecht zu erhalten. Gleichzeitig verschafft das durch die bewusste Auseinandersetzung mit der Inkongruenz hervorgerufene Lachen dem Zuschauer die Möglichkeit, Erleichterung zu verspüren und angesichts seiner Unfähigkeit, den Knoten zu entwirren, der Anstrengung der geistigen Aufarbeitung dessen, mit dem er auf der Bühne konfrontiert wird, standzuhalten.

### 3.1.2.6 Morphologische Metamorphosen mit *move*

Den unermesslichen Lobpreisungen seiner Angebeteten, deren Anblick ihn tief zu bewegen scheint, fügt Petruchio nun noch einen Heiratsantrag hinzu. Dazu nimmt er das Wort *moved* [8] in den Mund, das zwar als „bewegt“ aufgefasst werden kann, in diesem Kontext aber nichts anderes heißt, als dass er zu der Entscheidung gekommen ist, Katherina um ihre Hand anzuhalten. Diese greift es sogleich dankbar auf und verdreht es zunächst so, dass es den Sinn von „herbewegen“ bekommt, um alsdann das Präfix *re-* hinzuzufügen (*remove*), womit sie ihrem Gesprächspartner nahe legt, sich zu entfernen, seinen Antrag glatt abschmetternd. Völlig unerwartet bezeichnet sie ihn metaphorisch als *a movable*, also ein bewegliches Gut, ein Möbelstück, worauf Petruchio nachfragt, was dies denn sei, da es ihm in diesem Zusammenhang offenbar sehr weit hergeholt zu sein scheint. Das Spiel mit dem Morphem *mov(e)*, das innerhalb von fünf Zeilen sechsmal erscheint, führt zum Aufbau einer Spannung, die durch eine banale Erklärung im Sinne einer Antiklimax jäh aufgelöst wird: *a joint-stool*, also wahrhaft ein Möbelstück. Die Genese der Inkongruenz erfolgt somit unter Mitwirkung der morphologischen Ebene. Auf der Diskursebene enthält die Aussage eine zur Zeit Shakespeares geläufige, mit Spott verbrämte Beleidigung: Katherina möchte ihn, den Bedeutungslosen, wie einen geschreinerten Holzstuhel, der irgendwo herumsteht, übersehen<sup>17</sup>. Um diesen Zusammenhang zu klären, ist nicht nur die etymologische Ableitung des Kompositums *movable* erforderlich, und zwar nachdem das Wort *joint-stool* als Auslöser gefallen ist, sondern auch die genaue Betrachtung der Eigenschaften des Gegenstandes im Hinblick auf menschliche Qualitäten, die durch Assoziation skurrile Konnotationen wie etwa „hölzern, ungehobelt, bockbeinig, simpel“ zutage fördern kann. Diese Vorgehensweise kann eine weitere Quelle der verbalen Komik und zugleich Einblicke in die bildhafte und an konkreten Dingen orientierte Denkweise der elisabethanischen Zeit eröffnen.

---

<sup>17</sup> Vgl. *KING LEAR*: III, 6, 51: „*I took you for a joint-stool*“ drückt die Missachtung einer Person aus.

### 3.1.2.7 Wortspiel um asses

Petruchio kontert Katherinas beleidigenden Angriff, indem er sich ihr nun als Sitzgelegenheit anbietet, womit die Komik zum Grotesken noch einen burlesken Zug hinzugewinnt. Wie sehr er sich über sie lustig macht, unterstreicht der Binnenreim in Zeile 197: "*Thou hast hit it. Come sit on me*" [9]. Die in diesen Worten liegende Inkongruenz ist phonologisch bedingt und tritt als solche auf der Diskursebene in Erscheinung, da die dreimalige Wiederholung der Lautfolge /it/ gegen die Forderung nach Abwechslung verstößt und damit aus dem üblichen Rahmen fällt.

Die folgenden Zeilen enthalten einen Parallelismus, in dem das Wort *asses*, also Esel, die zum Tragen von Lasten da sind, gegen *women*, die zum Austragen und Gebären von Kindern da sind, ausgetauscht wird [10]. Das Wort *bear* bleibt, zumal es als Bindeglied und Auslöser zugleich beide Bedeutungen enthält, unverändert. Im Übrigen kommt *ass* als vulgärer Ausdruck für das menschliche Hinterteil im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Sitzens auch in Betracht. Es existierte schon im 16. Jahrhundert und dürfte in seiner Homonymie insbesondere zum Amusement der weniger gebildeten Schichten beigetragen haben. Die Tatsache, dass der Vergleich Petruchios mit einem Esel, diesem als dumm geltenden Tier, nahegelegt wird, mag jenen in Fortführung der im Mittelalter weit verbreiteten Tradition der Frauenfeindlichkeit wiederum zur paradigmatischen Ersetzung von „Esel“ durch „Frauen“ provoziert haben.

Der ironische Unterton, der mit der beiderseitigen Herabsetzung des Gesprächspartners einhergeht, erfährt noch eine Steigerung durch ein absichtliches Missverständnis, als Katherina im Bild der Hippologie bleibt und weiterhin auf der Bedeutung  $S_1$  von *to bear* (tragen von Lasten) beharrt: "*No such jade as you*" [11]. Es bleibt dem Rezipienten überlassen, den Gedanken zu ergänzen, dass dem Austragen eines Kindes gemeinhin dessen Zeugungsakt vorausgeht und an *to bear the weight of a lover* (Shakespeare 1990: 39) zu denken, um nun in dem Satz eine Anspielung auf Petruchios Manneskraft zu erkennen. Katherina zweifelt sie offenbar an, denn sie setzt ihn mit einem Klepper, einem klapprigen und ermatteten Pferd, gleich.

### 3.1.2.8 Polysemie des Wortes *light*

Das Bild des Tragens von Lasten wieder aufgreifend, beteuert Petruchio, er wolle Katherina nicht belasten, weil sie *Young and light* sei [12]. *Light* kann in diesem Kontext sowohl „leicht und schwach“ als auch „leichtfertig“ bedeuten. Auf den ersten Blick versteht man das Wort im letzteren Sinn, zumal „jung“ und „leichtfertig“ assoziativ verbunden sind. Umso mehr Erstaunen löst die Tatsache aus, dass Katherina gegen die Norm verstößt, indem sie *light* als „leichtfüßig und behände“ auffasst und in ihrer Erwiderung ihrem Gegenüber den

Umkehrschluss nahe legt, er sei als Bauerntölpel (*swain*) zu plump, als dass er sie fangen könnte. Im übertragenen Sinne heißt dies auf Diskursebene II, sie hält sich für zu gewitzt, als dass Petruchio sie mit Worten schlagen könnte.

Anschließend stellt sie dem Adjektiv *light* sein Antonym *heavy* gegenüber: “*And yet as heavy as my weight should be*” [13]. Sie sieht sich als Kämpferin, die genau das richtige Gewicht habe und stellt klar, dass sie mit sich zufrieden sei und ihr Gewicht in die Waagschale werfen könne. Bezieht man die Aussage als Anspielung bildlich auf das Gewicht falscher Geldmünzen, die häufig zu leicht waren, so bewertet sich Katherina als rechtschaffen und „goldrichtig“ (Shakespeare 1990: 39 und 1984: 202).

Die Inkongruenzen der Assoziationskette, die ursprünglich das Verb *to bear* auslöst, basieren im Wesentlichen auf semantischen Analogien, die sich im Bereich „Lasten und Gewicht“ u.a. als Antonyme oder in Form von Anspielungen über verwandte Bedeutungsbereiche (Hippologie, Münzen) anbieten. Der schroffe Übergang vom Vorstellungsbereich der Jugend zu dem von Gewichten lässt mit der ihm innewohnenden Inkongruenz das absichtliche Missverständnis als determinierendes Element der verbalen Komik dieses Streitgesprächs äußerst deutlich hervortreten. Es steht gleichsam für die gestörte Kommunikation und bedeutet eine erneute Kampfansage.

### 3.1.2.9 Homophone *be* und *bee*

Petruchio nimmt die Herausforderung an, als er einen Bildwechsel vom Gebiet der Insektenkunde zu dem der Ornithologie vollzieht. Zugleich beginnt er ein Verwirrspiel, indem er die letzten beiden Worte Katherinas wie einen Fehdehandschuh in Form einer Frage aufnimmt: “*Should be?*” In syntagmatisch unzulässiger Weise fasst er das Verb *to be* als *bee* (Biene) auf, wenn er es über die Homophonie der beiden Wörter in freier Assoziation durch das onomatopoetische *buzz* ersetzt [14]. Der Zuschauer wird in das Verwirrspiel einbezogen durch die Suggestivkraft der sprachlichen Elemente, die den Eindruck von sich steigernder Schnelligkeit in Verbindung mit einem Wechselspiel hervorrufen. Die Syntax verstärkt durch Ellipsen, knappe Sätze, Frage- und Antwortspiel, Ausrufe, Aufforderungssätze bzw. Imperative und Interjektionen das Gefühl der Kurzatmigkeit und der Intensität des Streites. Der Dialog sollte in Form eines *accelerando* gestaltet werden und darf nur wenige kurze Sprechpausen aufweisen, wenn er seine volle Wirkung entfalten soll. Shakespeare gestaltet die poetischen Strukturen von Zeile 206 an unregelmäßig, um das Verwirrspiel in der Rede und Widerrede der Kontrahenten darzustellen. Er lässt den Blankvers nach einer Halbzeile durch den anderen Gesprächspartner fortsetzen (SHREW: II, 1, 205), verteilt die Verszeile auf drei wechselnde Gesprächsteile (SHREW: II, 1, 213- 232) oder löst das Versmaß vollkommen auf

(SHREW: II, 1, 228ff).

Das polyseme Morphem *buzz* imitiert das schwirrende Fluggeräusch eines Insekts oder Vogels; hier bezieht es sich augenscheinlich assoziativ auf eine Biene. Es kann aufgrund seiner klanglichen Qualität, die der des deutschen „ach was“ ähnlich ist, als *noise of contempt* interpretiert werden, mit dem Petruchio die vorausgehende Äußerung Katherinas abschätzig abtut (Shakespeare 1990: 39), oder als Ausdruck der Möglichkeit, sich einen Kuss zu stehlen, indem es in seiner klanglichen Verwandtschaft zu dem Verb *to buss* (küssen) gesehen wird (Ridden 1981: 26). Es kann auch „tuscheln, raunen, flüstern“ bedeuten und würde sich in dieser Form auf Katherinas Reputation beziehen, die sich in der Bevölkerung verbreitet. Bei einer Inszenierung ist eine klare Entscheidung des Regisseurs bezüglich der Interpretation des Morphems *buzz* gefragt, denn die o.g. Versionen sind so unterschiedlich, dass sie nicht gleichzeitig miteinander zum Ausdruck gebracht werden können. Die für den komischen Effekt notwendige Opposition zweier Skripten, denen das Morphem zugeordnet werden kann, ist durch seinen kontextuell festgelegten Bezug auf Insektenkunde und Ornithologie in Verbindung mit der Bildersprache, die den Vergleich mit den beiden Gesprächspartnern einschließt, ohnehin gewährleistet. Katherina macht ihrem Gesprächspartner ein Kompliment, indem sie ihm zu verstehen gibt, dass er ihre Worte *should be* gut aufgefangen und innerhalb eines Wortspiels entsprechend umgewandelt habe.

### 3.1.2.10 Assoziationen mit *buzz* und *buzzard*

Um ihm zu demonstrieren, dass auch sie diese Kunst beherrscht, erweitert Katherina das Summen der Biene zu *buzzard*, wodurch das Bild eines Greifvogels entsteht, der eine Biene verspeist [15]. Hiermit spielt Shakespeare auf den Bildbereich der Falknerei an, den er im Laufe der Komödie entfaltet, um den Vorgang der Zähmung der Widerspenstigen durch die Methode der Abrichtung eines Falken zu erhellen, die in Akt IV, 1, 176ff näher beschrieben wird. Der Bussard allerdings gilt im Allgemeinen als unbezähmbar und ungeschickter als ein Falke. Das Wort *buzzard* wurde seit dem 14. Jahrhundert, wohl wegen seiner klanglichen Beschaffenheit und der mangelnden Intelligenz des Bussards, zugleich als Synonym für „Dummkopf, Wirrkopf“ gebraucht; daher rief es wahrscheinlich nicht nur aufgrund des auf den Vogel bezogenen Vergleichs ein Lachen hervor. Die Inkongruenz dieses Beispiels entsteht folglich neben der phonologischen auf der pragmatischen Ebene durch eine inadäquate Analogie, die sich durch freie Assoziation aufgrund des ähnlichen Klanges der Wörter ergibt.

Um der beleidigenden Anspielung entgegenzutreten, macht Petruchio an dieser Stelle aus Katherina eine langsam fliegende Turteltaube, die von ihm als Bussard gefangen zu werden droht. Dieses ambivalente Bild enthält zunächst den Bezugsrahmen eines Kampfes in der

Natur, in dem ein friedfertiges und langsames Geschöpf einem angriffslustigen und schnellen Raubvogel zum Opfer fällt. Alsdann kann man eine erotische Anspielung wahrnehmen, wenn man in der Taube als Symbol der Keuschheit und Reinheit eine Frau sieht, die von einem Mann zur Liebe gezwungen wird. Ein Hinweis hierauf wird durch eine Nebenbedeutung des Verbs *to take* gegeben. Der Zweideutigkeit der Äußerung wird ein weiterer komischer Aspekt hinzugefügt durch die emphatische Qualität der pathetisch anmutenden Formel *O slow-winged turtle*, der eine rhetorische Frage folgt. In Kombination mit dem Kontrast zwischen Form und Inhalt bekommt die Passage einen ironischen Unterton. In einer Umkehrung der Richtung, die darin besteht, dass nunmehr die Taube einen *buzzard* frisst, bietet ihm Katherina Paroli. Auf syntaktischer Ebene wird nicht der bei einem Antagonismus naheliegende Chiasmus, sondern ein Parallelismus eingesetzt. Dadurch entsteht der Eindruck, beide Kontrahenten seien gleichauf. *Buzzard* bezieht sich dieses Mal nämlich auf ein summendes Insekt. Im Zuge ihrer Strategie, Petruchio von sich fern zu halten, will Katherina hiermit andeuten, dass der Bussard, der eine Taube schlägt, einen ebensolchen Missgriff tut wie eine Taube, wenn sie sich ein stechendes Insekt einverleibt. Während die Übersetzung Baudissins die Stelle gänzlich ausspart, wird *buzzard* bei Rojahn-Deyk als „Maikäfer“ wiedergegeben (Shakespeare 1984: 77), womit Petruchio in die Nähe eines harmlosen Zeitgenossen gerückt wird, der Katherina nichts anhaben kann, so dass der nahtlose Übergang zur Metapher der Wespe, wie er im Original vorhanden ist, sich in der deutschen Übersetzung nicht ergibt.

### 3.1.2.11 Übertragung einer Passage mit Wortspielen ins Deutsche

Die Passage ist schlichtweg unübersetzbar, da weder die onomatopoetischen Effekte noch die Doppelsinnigkeit der Worte und ihre Aufeinanderfolge, die sich sowohl an dem phonetischen, morphologischen als auch semantischen Material orientiert, in einer anderen Sprache adäquat wiedergegeben werden können. Das Deutsche mag sogar stellenweise eine dem Englischen recht ähnliche Übertragung ermöglichen, da es innerhalb der germanischen Sprachfamilie Ähnlichkeiten mit ihm aufweist, in einer slawischen oder noch weniger verwandten Sprache müsste diese Textstelle wahrscheinlich vollständig umgestaltet werden und hätte doch nicht annähernd die gleiche Wirkung wie das Original. Die meisten Übersetzer sehen die Priorität beim inhaltlichen Verständnis, das gewährleistet sein muss, und setzen die formalen Effekte hintan. Wird dem phonologischen oder morphologischen Aspekt der Vorrang eingeräumt, so läuft die Übersetzung Gefahr, eine Nachdichtung zu werden, die mit dem Inhalt des Originals nur noch wenig gemein hat, wie bei Baudissin, bei dem die Passage in den Zeilen 204ff so klingt:

Caterina: Allein so schwer Gewicht als mir gebührt.  
   H a b i c h trotz einer.  
 Petruccio: Sprichst du mir vom Habicht?  
 Caterina: Ihr fangt nicht übel.  
 Petruccio: Soll ich Habicht sein,  
   Und du die Ringeltaube?  
 Caterina: Zu den Tauben  
   Gehört Ihr selbst trotz Eurer großen Ohren,  
   Und dies mein Ringel ist wohl nicht für Euch! (Shakespeare 1944: 243).

Das *pun* mit *bee*, *buzz* und *buzzard* wird durch „Hab ich“ und „Habicht“ wiedergegeben. Ganz abgesehen davon, dass es sich hier um ein etwas plumpes Wortspiel handelt, das gewollt ist, es nimmt sich gegenüber dem Ausmaß des *puns* bei Shakespeare recht bescheiden aus, und der Originaltext ist kaum mehr zu erkennen. Sein Tenor ist allerdings ähnlich. Der Bussard wird gegen einen Habicht ausgetauscht, und auch die Taube wird in das Gespräch eingeführt, so dass die Bildersprache der Ornithologie mit der Anspielung auf die Falknerei gewahrt bleibt, dennoch spielt sich die Komik in der deutschen Übertragung vorwiegend auf der semantischen Ebene ab. Die Formulierung „trotz Eurer großen Ohren“ erinnert an die in Zeile 198 erwähnten Esel (*asses*) und alle mit ihnen verbundenen Assoziationen, wodurch ein zusätzlicher komischer Effekt erzielt wird, der im Shakespeareschen Original nicht zu finden ist. Die Taube als Vogelart legt über die Homonymie mit Tauben oder Gehörlosen nahe, noch einmal auf das Motiv des Hörens zurückzuweisen, welches das Streitgespräch eröffnet. Ein weiteres Wortspiel kommt zwischen „Ringeltaube“ und „Ringel“ zustande und wirkt u.a. wegen der ungewöhnlichen sprachlichen Form für „Ring“ lächerlich. Baudissin lässt den Gedanken an eine eheliche Bindung der beiden an einer Stelle aufkommen, wo dies durchaus als angemessen erscheinen mag. Seine Version, die mit dem Inhalt der englischen Vorlage nur wenig zu tun hat, zeigt in eindrucksvoller Weise, dass eine wörtliche Übertragung nicht möglich ist, wenn ausgeprägte Wortspiele vorliegen. Werden diese formal ähnlich behandelt wie in der Textvorlage, so ist es wahrscheinlich, dass sich der Inhalt entscheidend verändert. Steht der Inhalt des Textes im Vordergrund, so werden sich Inkongruenzen mit den entsprechenden Auslösern in geringerem Maße ergeben, so dass komische Effekte ausbleiben.

### 3.1.2.12 Wasp und seine Konnotationen

Mit der Rückkehr zur Bildersprache der Insekten versucht Petruchio den Spieß umzudrehen, indem er Katherina als Wespe bezeichnet [16]. Das Wort *wasp* deutet auf den Widerspruch hin, der die Einstellung Petruchios zu Katherina charakterisiert: Einerseits fühlt er sich von ihrer Schönheit und ihrer freimütigen Wehrhaftigkeit angezogen, andererseits stoßen ihn ihre Widerborstigkeit und die schroffe Ablehnung ab, die sie ihm entgegenbringt. So kann

*wasp* als Kompliment aufgefasst werden, wenn es sich auf die gute Figur einer Dame mit einer sogenannten Wespentaille bezieht. Selbstverständlich fasst Katherina die Äußerung aber nicht so auf, sondern sie sieht sie als Anspielung auf ihre Angriffslust und ihr bissiges, schnippisches Wesen, was die morphologische Veränderung von *wasp* zu *waspish* zum Ausdruck bringt. Ihre Warnung “...*best beware of my sting*” schlägt Petruchio in den Wind, wenn er behauptet, sein Gegenmittel gegen den Stachel sei “*to pluck it out.*” Durch die schlagfertige Entgegnung Katherinas wird das Pronomen *it* in Verbindung mit einer obszönen Andeutung als Bindeglied der Ambiguität erkennbar (SHREW: II, 1, 211). Es bezieht sich nicht allein auf das Skript des Wespenstachels, sondern in Form einer falschen Analogie auch auf das des männlichen Gliedes als Waffe und suggeriert die Vorstellung, als könne sich Petruchio gegebenenfalls damit verteidigen.

### 3.1.2.13 Wortspiel um *tail* und *tale*

Er tut so, als ob er Katherina nicht auf den Leim gehen wolle, verwendet zugleich aber das Wort *tail* in der Antwort auf seine rhetorische Frage, wer denn nicht wisse, wo der Wespenstachel zu finden sei. Hierdurch ergibt sich nun, gestützt durch die alliterative Qualität der Anlaute von *tail* und *tongue*, eine derbe, durch Obszönität gekennzeichnete Komik [17]. Als das Verwirrspiel von Schwanz und Zunge auf einem gewissen Höhepunkt angelangt ist, erscheint das Wort *tail* unversehens in der Form seines Homophons *tale(s)* innerhalb eines Abfangmanövers Katherinas, die der schlüpfrigen Zweideutigkeit überdrüssig ist und vorgibt, sie nicht verstanden zu haben [18]. Sie entbietet Petruchio ein *farewell*, doch dieser lässt sich nicht so einfach abschütteln und fordert sie in drastischer Form zur Wiederaufnahme des Kampfes auf: “*What, with my tongue in your tail? Nay, come again.*” Das neue Skript (S<sub>2</sub>) „Erzählung“ (*tale*) bleibt in seiner Tragweite sehr stark eingeschränkt, da der semantische Kontext, wenngleich er das zugehörige Verb *to talk* enthält, es in keiner Weise stützt. Folglich hat Petruchio, der – ebenso wie der Zuschauer – auf der Spielebene den geschriebenen Text des Dramas nicht vor Augen hat, den Wechsel Katherinas von *tail* zu *tale(s)* nicht vollzogen und bietet die Phonemfolge /teil/ nun in der Bedeutung „Hinterteil“ dar. Die Genese der Inkongruenz liegt bei diesem Beispiel in einer Homophonie, die an ein absichtliches Missverständnis gekoppelt ist. Petruchios Beschwichtigung, er sei ein Gentleman, steht im Gegensatz zu der Zote, die er soeben gerissen hat. Durch die Übersteigerung der Obszönität scheint die verbale Komik bildlich gesehen an ihre Grenzen geraten zu sein und wird für einen Augenblick durch eine aus dem mittelalterlichen Lustspiel hinlänglich bekannte Situationskomik abgelöst, als Katherina ihn schlägt.

### 3.1.2.14 Doppeltes Wortspiel mit *loose* und *arms*

Ihre Erwiderung auf Petruchios Drohung, er werde sich wehren, falls sie nicht aufhöre, ihn zu schlagen, ist aufgrund mehrerer miteinander verwobener Skripten nicht eindeutig zu erfassen, enthält aber unmissverständlich einen bösen Wunsch oder eine Warnung: „*So may you loose your arms*“ [19]. Da sowohl *loose* als auch *arms* in diesem Kontext mehrere Bedeutungen tragen können, ergeben sich mindestens vier Interpretationsmöglichkeiten. Sie fungieren jeweils als syntagmatisch kombinierte Bindeglieder innerhalb der beiden Skriptoppositionen, die ihnen zugeordnet werden können, während der polyseme Ausdruck *loose your arms* in seiner nicht aufzulösenden Ambiguität als Auslöser des komischen Effekts gelten darf. *Loose* war zur Zeit der Abfassung des Dramas hinsichtlich seiner Orthographie und Morphologie nicht festgeschrieben, so dass es *lose* (verlieren) oder *loosen* (lösen, lockern) heißen könnte. *Arms* seinerseits kann als „Arme“, „Wappen“ (*coat of arms*) oder „Waffen“ verstanden werden. Die Mehrdeutigkeit ergibt sich aus der Herkunft des Wortes aus den beiden großen Sprachfamilien, die das Englische geprägt haben. Der Sinn „Arm“ geht auf das gemeingermanische \**armaz* zurück, während die Bedeutungen „Wappen“ und „Waffen“ ihren Ursprung im lateinischen *arma* haben. Ihre gemeinsame Wurzel liegt vermutlich in der indogermanischen Basis \**ar-*, Glied, Teil eines Ganzen (Onions 1966: 50). Diese etymologische Klärung lässt beispielhaft erkennen, dass die verschiedenen Quellsprachen des Englischen eine relativ hohe Zahl an Homonymen und dadurch vielfältige Möglichkeiten der Ambiguität mit sich bringen, die sich in anderen Sprachen nicht in derart hohem Maße auftun. Eine Übersetzung des Satzes ins Deutsche kann die Bedeutungsüberlagerung nicht wiedergeben, weshalb sich die Übersetzer vielfach gezwungen sehen, in einer Anmerkung auf die anderen Versionen hinzuweisen (Shakespeare 1984: 77 bzw. 202). Eine im weiteren Kontext zu findende, aber hinreichend plausible Deutung des Satzes könnte sein: „Dann könnt Ihr Eure Waffen verlieren.“ Denn wenn eine Wespe sich wehrt, so verliert sie ihre Waffe, ihren giftigen Stachel, und muss sterben. Das oben besprochene Verwirrspiel um *sting*, *tail* und *tongue* würde es durchaus erlauben, Petruchio als Wespe zu sehen. Sei Katherinas Aussage nun als „Dann könnt Ihr Eure Arme [schon einmal] lockern, [um mich anzugreifen]“ oder als „Dann mögt Ihr Euer Wappen verlieren“ zu verstehen, in der folgenden Argumentationskette schränkt Katherina die Bedeutung auf „Wappen verlieren“ ein. Jemand, der kein *gentleman* (Edelmann oder Ehrenmann) ist, braucht kein Wappen. Diese Deutung greift Petruchio auf, um auf dem Umweg über die Bildersprache der Heraldik Katherina humorvoll aufzufordern, ihn doch zu akzeptieren. Seine Aussage ist eindeutig, wenngleich sie durch ihre Indirektheit eine Entschlüsselung durch den Rezipienten erforderlich macht. Die Eintragung in das Wappenbuch, die mit der Übergabe eines Wappens verbunden ist, entspricht dem Sinn nach auch der Rede-



wendung *to be in someone's (good) books*, welche im Deutschen als „bei jemandem gut angeschrieben sein“ wiedergegeben werden kann. Die Inkongruenz dieser Textpassage wird auf phonologischer Ebene durch die doppelte Homophonie bzw. Homonymie ausgelöst und mündet in ein zweifaches *double entendre*, dem ein absichtliches Missverständnis zugrunde liegt.

### 3.1.2.15 Alliteration und Chiasmus in einem Wortspiel um *cock*

Katherina behält mit dem Wort *crest* das Bild des Wappens bei, um Petruchio wiederum zum Besten zu haben. In eleganter Weise lässt Shakespeare sie einen etymologischen Zusammenhang aufdecken unter gleichzeitiger Verwendung einer Alliteration auf den Laut /k/, bzw. die Phonemkombination /kr/, die sich über mehrere Zeilen erstreckt und die Schlüsselwörter markiert [20]. Es entspinnt sich ein Wortspiel, dessen Inkongruenzen sich phonologisch, morphologisch und schließlich syntaktisch begründen lassen, so dass bis auf die graphologische alle linguistischen Ebenen an ihm beteiligt sind. Es ist mit dem logischen Mechanismus der inadäquaten Analogie verbunden. Der lateinische Ursprung von *crest*, *crista*, bedeutete sowohl „Kamm“ bei Hühnervögeln als auch „Helmbusch“ bei Edelleuten. Das Wort *coxcomb* hatte über *cock's comb*, den roten Hahnenkamm, einen Bedeutungswandel zu „Narrenkappe“ erfahren und war somit eindeutig zuzuordnen<sup>18</sup>. Katherina unterstellt also boshaft, Petruchios Ritteremblem sei mit einer Narrenkappe anstelle eines Helmbusches geziert. Selbst zu einem kammlosen, d.h. harmlosen, kastrierten Hahn will Petruchio sich degradieren, wenn Katherina seine Henne sein möchte. Die Umkehrung der Reihenfolge der Morpheme von *coxcomb* in *combless cock*, ein Chiasmus auf engstem Raum, lässt sich auch in der deutschen Sprache darstellen, wenn man dem Wort „Hahnenkamm“ in Petruchios Antwort „kammloser Hahn“ folgen lässt, wie es in der Übersetzung von Rojahn-Deyk geschieht (Shakespeare 1984: 77), doch die Komik verliert erheblich an Intensität, da sie der Anspielung verlustig geht, die Petruchio als Narren hinstellt. Auf der anderen Seite betont die Übersetzung das Bild des Hahnenkampfes, das die Irrationalität und Emotionalität dieses Streitgespräches illustriert. Aufgrund der Selbsterniedrigung Petruchios erweist sich die Ablehnung durch Katherina nun als besonders heftig.

Das Bild vom Hahn und seiner Henne gefällt ihr wohl, nicht aber Petruchio als Hahn, da sein Krähen sich zu sehr nach einem feigen Hahn anhöre, der nicht willens sei, den Kampf aufzunehmen [21]. Die derbe Komik ihrer Aussage liegt zum einen in dem hohen Grad an Schlagfertigkeit, mit der sie Petruchios Ankündigung entkräftet, zum anderen in der Energie,

<sup>18</sup> Im modernen Englisch entspricht *cockscorn* dem deutschen Wort Hahnenkamm, während *coxcomb* eine veraltete Form für Geck ist.

die sich mit der Alliteration in *crow* und *craven* aufbaut, und mit der sie ihm ihre volle Verachtung entgegenschleudert, die in der wiederholten Lautverbindung /kr/ drastisch zum Ausdruck kommt. Neben diesen Phänomenen der pragmatischen und der phonologischen Ebene, die die Inkongruenz hervorrufen, steht eine semantische Besonderheit: der Vergleich des Feiglings mit einem Huhn, als dessen charakteristische Eigenschaft die Feigheit gemeinhin gesehen wird, wie die Redewendung "*he is chicken*" beweist. Man sollte als deutscher Rezipient um deren Existenz wissen, um zu ergründen, warum ein *native speaker* sich an dieser Stelle im Gefühl der Überlegenheit vor Lachen schüttelt.

### 3.1.2.16 Wortspiel um *crab* und die Farbe Rot

Nach einer Unterbrechung durch Petruchio, der sie nun auffordert, nicht so mürrisch dreinzuschauen, entgegnet ihm Katherina: "*It is my fashion when I see a crab*" [22]. Mit dem letzten Wort nimmt sie die Alliteration /kr/ aus Zeile 224 wieder auf und macht deutlich, dass sie ihren Widerstand nicht aufgeben will. *Crab* als Bindeglied und Auslöser kann sich auf einen Holzapfel (*crab-apple*), einen sehr sauren Wildapfel, beziehen oder in seiner daraus abgeleiteten übertragenen Bedeutung auf einen missgelaunten Menschen. Offensichtlich denkt Petruchio zunächst nur an den sauren Holzapfel, denn er fragt nach: "*What, you mean my face?*" Worauf Katherina behauptet, sie könne mit einem Spiegel nachweisen, dass ein Nörgler zugegen sei. Schließlich wäre es auch denkbar, das Wort *crab* im Sinn seines Homophons als „Krebs“ zu interpretieren. Petruchio würde im Spiegel ein krebsrotes Gesicht sehen, das sich in der Hitze des Gefechts eingestellt hat. Der Einwurf der Interjektion "*by Saint George*" suggeriert die Farbe rot, da das Emblem dieses Schutzpatrons Englands ein rotes Kreuz auf weißem Grund ist. Geht man der Legende nach, so würde sich eine Analogie zwischen Petruchio und dem Heiligen Georg anbieten, der sich mit dem Drachen – hier personifiziert durch Katherina – in einem erbittert wütenden Kampf befindet, eine auf der Diskursebene zu verzeichnende Übertreibung aufgrund der Unvergleichlichkeit der Situation, die im Falle des vorliegenden Streitgespräches nur als trivial zu bezeichnen ist. In diesem Detail ist ein weiterer Aspekt der Inkongruenz zu entdecken, sofern der Rezipient sich auf die Einbeziehung des soziokulturellen Wissens und die Legende des Heiligen Georg einlässt. Wie in einigen zuvor genannten Beispielen geht auch hier eine Homonymie mit dem logischen Mechanismus der inadäquaten Analogie einher.

### 3.1.2.17 *Young* als polysemes Wort

Petruchio sieht sich als jungen und dynamischen Drachenkämpfer, im Gegensatz zu Katherina, die das Wort *young* [23] vorher im Sinne von „unbedarft“ verwendet hat und nun kühn behauptet, er sei dennoch verwelkt (*withered*), d.h. kraftlos und am Ende. Die Bedeutungs-

rianten von *young* vergegenwärtigt sich der erstaunte Rezipient im Augenblick der Wahrnehmung des Wortes in einem bestimmten Kontext. Die von der Grundbedeutung des deutschen Adjektivs „jung“ abgeleiteten Konnotationen sind ähnlich wie die von *young*, so dass das Verständnis für einen deutschen Sprecher keinerlei Schwierigkeiten bereiten dürfte. Die Elemente seiner Bedeutungspalette – von „unerfahren“ bis „im Vollbesitz seiner Kräfte“ – gehen ineinander über und ergänzen sich, denn sie weisen in eine Richtung. Shakespeare erzeugt verbale Komik mit dem gleichen Wort durch einen kontrastiv angelegten Kontextwechsel, der mit dem Wechsel der Sprecherin einhergeht. Die Inkongruenz resultiert in erster Linie aus der Tatsache, dass Petruchio die positiven Konnotationen des Wortes betont, während Katherina die negativen hervorzuheben sucht. Das plötzlich auftauchende Epitheton *withered* erscheint deplatziert im Zusammenhang mit *young*, zumal Katherina das letztere Wort zuvor selbst in einem entgegengesetzten Sinn verwendet hat.

### 3.1.2.18 Wortspiele mit *care* und *scape*

Der Vorwurf energielos zu sein, lässt den hilflos erscheinenden Petruchio den Ton in Richtung Selbstmitleid wechseln: “’tis with cares” [24], doch bei Katherina hat er damit keine Chance. Dreist konvertiert sie das letzte Wort in seine Verbform *care*, um ihm mitzuteilen, dass ihr dies völlig gleichgültig sei: “I care not”, so dass ihr Gesprächspartner sich zum nochmaligen Wechsel der Taktik entschließt, um sie festzuhalten. Die Komik entsteht in dieser Passage durch eine morphologisch motivierte Manipulation, die eine kontrastierende Aussage zur Folge hat.

*Scape*, die Kurzform von *escape*, imitiert Katherina über den Klang des Diphthongs /ei/ durch *chafe* [25], das „echauffieren, reizen“ bedeutet, und macht mit diesem Wortspiel, das kaum noch als Paronomasie zu bezeichnen ist, da es die relativ hohe phonemische Distanz von drei Phonemen aufweist, die ernste Absicht Petruchios lächerlich.

### 3.1.2.19 *Wit* und *wise* in einem Wortspiel

Er findet nach diesem Schlagabtausch zu seinem zu Beginn angekündigten Konzept zurück, nämlich unbeirrt das Gegenteil zu behaupten. Die verbale Komik besteht daher im folgenden Teil vornehmlich aus der pragmatisch bedingten Inkongruenz zwischen Behauptungen über Katherina, mit denen er sie gewinnen möchte, und dem Eindruck, den der Zuschauer bisher von ihr erhalten hat. Petruchio erklärt auf die Frage, wieso er sich denn so gut aufs Reden verstehe, sein Mutterwitz sei dafür verantwortlich ([26] *SHREW*: II, 1, 256). *Mother-wit* erfährt durch seine Angebotete eine den Wert der Frau besonders hervorhebende Umschreibung in dem Gemeinplatz “A witty mother, witless else her son”, die durch die chiasmatische Vertauschung der Elemente *mother* und *wit* zusätzlich an Komik gewinnt. Die mit

*wit* verbundenen intellektuellen Qualitäten bringen Petruchio auf den Gedanken, ihm das verwandte Wort *wise* gegenüberzustellen, das noch dem Wortspiel um *wit* zugerechnet werden kann. Es gibt Anlass dazu, sich über den Unterschied zwischen *witty* und *wise* bewusst zu werden. Während das letztere sich als „weise“ auf das Wissen und die Urteilskraft bezieht, die auf gesundem Menschenverstand und Lebenserfahrung beruhen, bezeichnet *witty* eine Eigenschaft, die Shakespeare selbst mit dieser Passage seines Werkes eindrucksvoll unter Beweis stellt: den geistvollen und humorvollen Umgang mit Worten, der auf schnellem Begreifen basiert. Katherina münzt die hochtrabend, naiv und nach *fishing for compliments* klingende Frage „*Am I not wise?*“ in geringschätziger Weise um, indem sie die Aufforderung an Petruchio richtet: „*Yes, keep you warm*“ (SHREW: II, 1, 258). Der Wortlaut erinnert an das Sprichwort „*He is wise enough that can keep himself warm*“ (Shakespeare 1984: 203), das es wahrscheinlich schon zu Shakespeares Zeit gab und von daher für diejenigen Zuschauer, die es trotz veränderter Form wieder erkannten, Anlass zu einem überlegenen Lächeln gewesen sein dürfte. Im gegebenen Kontext spielt es darauf an, dass Katherina ihren Gesprächspartner nicht für weise hält, denn sie erachtet es als notwendig, ihn drauf hinzuweisen, dass er sich warm halten soll. Die Genese der Inkongruenz ist auf der morphologischen Ebene angesiedelt und mit dem logischen Mechanismus der Umkehrung verbunden.

### 3.1.2.20 Wortspiel mit *Mary* und *marry*

Recht geistvoll ist Petruchios Einwurf der Interjektion *Marry* (zu Deutsch „fürwahr“), die schon in mittelalterlichen Bühnenspielen zu finden ist und im Rahmen der Marienverehrung auf die Wendung „*By the Virgin Mary*“ zurückzuführen ist, welche im Übrigen auch als Eidesformel gebraucht wurde [27]. Sie signalisiert neben Bekräftigung zugleich amüsierte oder überraschte Zustimmung. In der Tat will sich Petruchio warm halten, und zwar in Katherinas Bett. Versteht man *marry* als Interjektion, die sich verstärkend auf das vorher Gesagte bezieht, so setzt Petruchios Äußerung diejenige Katherinas fort. Der Interjektion steht als Homonym das Verb *to marry* gegenüber. Bezogen auf den Satz, in dem es vorkommt, bedeutet es nichts anderes, als dass Petruchio in das Bett Katherinas einzuheiraten beabsichtigt. Dieser Skriptwechsel ist ebenso überraschend, wie die Formulierung ungewöhnlich ist, denn normalerweise heiratet man in ein Haus oder eine Familie hinein, nicht jedoch in ein Bett. Der komische Effekt ergibt sich zum einen auf der Diskursebene durch die mehr als direkte Ausdrucksweise, die eine starke Willensäußerung mit genauer Zielangabe, nämlich das Bett, zum Hintergrund hat, zum anderen durch die syntagmatische Inkompatibilität der Wörter *marry* und *bed*. In der Übersetzung von Rojahn-Deyk, „Allerdings, das habe ich vor, süße Katherina, in deinem Bett“ (Shakespeare 1984: 81) bleibt die Katachrese von *marry* und *bed* ebenso

unbeachtet wie bei Baudissin: „Nun, das will ich auch: In deinem Bett, mein Kätzchen.“ Die beiden Übersetzungen zeigen eindrucksvoll, dass in der deutschen Version jeweils der inhaltliche Aspekt Vorrang hat, so dass das Verständnis der Textstelle gesichert ist.

### 3.1.2.21 *Kate als cat*

Nach einigen Zeilen bekräftigt Petruchio seine Aussage mit der mehrfachen Erwähnung des Verbs *to marry*, um ihr dann in Form einer Akkumulation des Namens *Kate* noch unverblümt mitzuteilen, dass er gewillt ist, sie zu bezähmen. Das Wort *Kate* erscheint viermal in den Zeilen 268 bis 270 und kann im Rahmen eines auf einem Vergleich basierenden Wortspiels zweimal durch *cat* ersetzt werden: *wild cat* und *household cat* [28]. Das Wortspiel mit *Kate* und *cat* ergibt sich aus der Paronomasie. Lediglich der Binnenvokal muss von /e/ zu /æ/ gewandelt werden. Die formale Analogie beider Wörter findet ihr inhaltliches Gegenstück in der metaphorisch verschlüsselten Absichtserklärung Petruchios, Katherina von einer mit Krallen bewehrten Wildkatze zu einer schnurrenden Hauskatze, d.h. von einem zänkischen Weib zu einer gefügigen Hausfrau zu machen. Letztlich beruht die in diesem Beispiel zu findende Inkongruenz auf einer inadäquaten Analogie, die sich von der graphologischen Ähnlichkeit der beiden Elemente *Kate* und *cat* ableiten lässt.

## 3.1.3 Abschließende Bemerkungen

### 3.1.3.1 Wortspiel und absichtliches Missverständnis

Der Dialog zwischen Katherina und Petruchio verläuft von Anfang an im NBF-Kommunikationsmodus, da Übertreibungen, Gerüchte, Unwahrheiten, taktische Manöver und Winkelzüge im Spiel sind. Die Spielebene vor dem Hintergrund eines einem Ritual ähnlichen Wettstreits mit Worten, der einem Hahnenkampf vergleichbar ist, enthebt die Szene von vornherein der Wirklichkeit, die in der Kunstform der Komödie dargestellt wird. Nicht zu vergessen ist, dass das Drama seinerseits auf einer übergeordneten Spielebene liegt, die der Realität des Zuschauers gegenübersteht. Alles wird in diesem Dialog dem Ziel Petruchios untergeordnet, Katherina für sich zu gewinnen, bzw. auf deren Absicht bezogen, ihn abzuwehren. Keine der vier Maximen des kooperativen Prinzips von Grice (vgl. 2.1.5) würde hier greifen, da destruktive, die Kommunikation behindernde Elemente gezielt eingesetzt werden, z.B. das absichtliche Missverständnis. Verbale Komik erweist sich hier einmal mehr als einem Kommunikationsmodus zugehörig, der anderen Maximen folgt. Während die einzelnen Aussagen an sich zum großen Teil dem logischen Denken entzogen sind, da die Auswirkung von Emotionen auf die Interaktion dargestellt werden soll, ergibt sich eine gewisse innere Logik

aus der Aneinanderreihung von Assoziationen. Diese in ihrer Fülle zurückzuverfolgen, dürfte aufgrund der vielfach sich überlagernden komplexen Skripten während der Aufführung des Dramas kaum möglich sein, so dass der Rezipient gezwungen ist, sich in dem Augenblick auf diejenigen zu konzentrieren, die sich ihm vor dem Hintergrund seines lexikalischen und enzyklopädischen Wissens direkt anbieten.

### 3.1.3.2 Spannung durch Skriptopposition über weite Strecken

Im Gegensatz zur Struktur des Witzes bleibt in der verbalen Komik bei Shakespeare die Spannung zwischen zwei Skripten über längere Strecken erhalten, denn er arbeitet nicht auf Pointen hin. Es erfolgt keine Festschreibung der Isotopie auf ein Skript, da die jeweiligen Begriffe schon bei ihrem ersten Auftreten mit zwei oder mehr Bedeutungsrahmen verbunden werden können. Durch die hieraus resultierende Ambivalenz und die Vorenthaltung von Information mit anschließender verzögerter und schrittweise vollzogener Aufdeckung des vollen Zusammenhanges gelingt es Shakespeare, eine Spannung aufzubauen. Ähnlich wie bei einem Witz, der nur dann glückt, wenn die Information zunächst implizit bleibt, lässt Shakespeare uns zumeist im Unklaren darüber, welchen Vorstellungsrahmen er letztlich als den eigentlichen ansieht. Bei obszönen Anspielungen bleibt das neutrale Skript oft so stark im Vordergrund, so dass man geradezu von einer Verschleierungstaktik sprechen könnte, mit der das zweite Skript zurückgehalten wird. Der Gesprächspartner greift das Bindeglied jeweils in einem völlig verschiedenen Kontext auf, oft in Form eines absichtlichen Missverständnisses. Nebeneinander verwendete und zueinander in Opposition stehende Bildbereiche, die Raskins Skripten entsprechen, bilden vielfach den Hintergrund der Bisoziation bzw. Inkongruenz, ein Phänomen, das zweifelsohne zur Zeit Shakespeares zu erheblichem Erstaunen beitrug, da diese Art des kreativen und spielerischen Umgangs mit der Sprache neu war und man sich über die Möglichkeiten, die sie in den Bereichen der Phonologie, Morphologie und Semantik bot, Rechenschaft ablegen und Anregungen sammeln konnte. Bis heute ist diese Art der Anlage der verbalen Komik unvergleichlich geblieben, die hier in nahezu reiner Form auftritt. Dies ist vermutlich bedingt durch die Absicht Shakespeares, seinem Zuschauer ein möglichst vollständiges Bild des Bühnengeschehens einzig durch die Kraft des Wortes zu vermitteln, was im Zusammenhang damit zu sehen ist, dass ein Bühnenbild und Requisiten im Theater in relativ geringer Zahl zur Verfügung standen (vgl. Laroque 1993: 69f). Das dieser Passage zugrunde liegende Prinzip der geistvollen und schlagfertigen Erwiderung erzwang gewissermaßen eine sehr komplexe Aufeinanderfolge von Begriffen, die verschiedenen Skripten angehören, um die optimale Wirkung der Komik zu erzielen.

### 3.1.3.3 Experimente mit der Sprache

Shakespeare schöpft die ihm in der englischen Sprache zu Gebote stehenden Mittel aus, indem er Elemente verwendet, die ein hohes Maß an Ambiguität erlauben. Verbale Komik ist in dieser Teilszene in ihrer ganzen Breite vorzufinden. Das Spiel mit der Sprache, insbesondere mit ihrem Vokabular, steht im Vordergrund. Auf der Entwicklungsstufe des sogenannten Frühneuenglisch kann man sie wie ein Spielzeug betrachten, das in jeder Beziehung erkundet werden soll, um anschließend alle seine Anwendungsmöglichkeiten nutzen zu können. Wörter, die eine ähnliche Bedeutung haben oder deren Bedeutung noch nicht vollkommen festgeschrieben war, werden gleichsam in einem Experiment erforscht.

Shakespeare nutzt den Hintergrund des Komischen, um mit seiner Muttersprache zu experimentieren. Das Stadium, in dem sich die englische Sprache am Ausgang des 16. Jahrhunderts befand, ist gekennzeichnet durch eine Syntax, die noch nicht im Hinblick auf den Wegfall der Flexionsendungen umgestaltet worden war, so dass z.B. die Regeln für die Umschreibung mit *to do* noch nicht existierten, wie bei "*I care not*" in Zeile 232 ersichtlich ist. Die Konjugation der Verben befand sich in einem Übergangsstadium und bot eine breite Palette an Versuchsmöglichkeiten für Verbformen. Ähnlich verhält es sich mit dem Wortschatz, der im ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhundert noch einer genauen Festlegung harrete. Die Entwicklung des englischen Wortschatzes im 16. Jahrhundert wird von Roma Gill skizziert:

At the start of the sixteenth century the English had a very poor opinion of their own language: there was little serious writing in English, and hardly any literature. [...] By the end of the century, English was a language to be proud of: it was rich in synonyms, capable of infinite variety and subtlety, and ready for all kinds of word-play—especially the *puns*, for which Shakespeare's English is renowned (1994: 116).

### 3.1.3.4 Übersetzung ins Deutsche

Die Übersetzung versagt in der oben analysierten Passage sehr häufig, so dass vielfach nur eine sinngemäße Übertragung möglich ist. Dies ist am Kommentar der Übersetzerin Rojahn-Deyk ablesbar, die ausführlich auf Bedeutungsnuancen und Konnotationen eingeht, die in ihrer deutschen Fassung nicht zum Ausdruck kommen. Es ist in einem solchen Fall dem Übersetzer anheim gestellt, zu entscheiden, welches Element die Priorität erhalten soll, wodurch er zum Mitgestalter und Interpreten des Kunstwerkes wird.

Die formale Wirkung der Sprache mit ihrer verbalen Komik bleibt im Hintergrund, während der Schwerpunkt der Übertragung ins Deutsche auf die semantische Ebene verlegt wird, auf der sich folglich auch die komischen Effekte zeigen. Die Aspekte des Humors, die sich im phonologischen, morphologischen und syntaktischen Bereich abspielen, werden weitgehend vernachlässigt, um dem Original so nahe wie möglich zu kommen und nicht am Ende eine

Nachdichtung zu schaffen, eine Absicht, die Graf Baudissin in seiner deutschen Version der Komödie offenbar auch verfolgte. Er verlagert den inhaltlichen Schwerpunkt stellenweise erheblich, wobei es ihm jedoch nahezu vollkommen gelingt, den Tenor des englischen Originaltextes wiederzugeben.



## 3.2 Oscar Wilde, *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*

### 3.2.1 Einleitende Bemerkungen

#### 3.2.1.1 Wildes Verhältnis zur Gesellschaft Großbritanniens

Die Handlung der Komödie *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* (1895) bleibt abstrakt und unwirklich, indem Oscar Wilde den gesamten moralischen Hintergrund des viktorianischen Zeitalters mit seinen Hemmungen, Tabus, Ungereimtheiten und Widersprüchen ins Visier nimmt. Dem Zuschauer werden das ganze Stück hindurch Aphorismen präsentiert, die die typischen Verhaltensweisen der Zeitgenossen Wildes pointiert darstellen. Da die Oberschicht des viktorianischen Zeitalters mit ihrer steifen Etikette und in Künstlichkeit erstarrten Verhaltensnormen Zielscheibe der Kritik Wildes ist, orientiert sich die Sprache generell an einem hohen Standard; sie entspricht ihrem Wesen nach dem gehobenen *Oxford English* oder dem sogenannten *Queen's* bzw. *King's English*.

Hinter der komischen Maske des Paradoxen verbirgt sich Oscar Wildes zwiespältiges Verhältnis zu sich selbst und zu der Gesellschaft, in der er lebte. Gerade in harmlos, vordergründig und beiläufig anmutenden Bemerkungen finden sich oft die schärfsten Angriffe auf die Konventionen der Gesellschaft, die sich in formaler Oberflächlichkeit und Machtstreben erging. Wilde zeigt die Persionen u.a. in der Verdrehung von Sprichworten und geflügelten Worten sowie in der durchgängigen Anwendung des Spaßmodus. Dies bedeutet, dass man keine Äußerung des Stückes, einschließlich seines Titels, für bare Münze nehmen kann, da der Ernstmodus von vornherein ausgeschlossen ist. Dieses Grundprinzip, das der Haltung des *dandyism* entspricht, spiegelt sich wider in Wildes Ausspruch „...we should treat all trivial things very seriously and all the serious things of life with sincere and studied triviality” (Ellmann 1988: 398).

Der Autor überschritt mit einigen der Äußerungen, die er seinen Figuren in den Mund legte, die Grenzen des britischen Humors, und zwar immer dann, wenn er sich erkühnte, moralische Prinzipien der britischen Gesellschaft oder gar die englische Monarchie in Frage zu stellen und damit zu verletzen. Hier griff offensichtlich der während der viktorianischen Ära besonders gepflegte puritanische Moralkodex, dessen oberste Wächterin die Monarchin als Oberhaupt der Anglikanischen Staatskirche selbst war. Bei Arthur Ganz erscheint der strenge Puritaner als eine Person, „who at first allows no compromise between good and bad and demands that sin be punished” (1963: 44). Übermäßige Prüderie und eine Aversion gegen Ausschweifungen und Exzesse aller Art sowie ein sehr eng definierter Fair-Play-Kodex

schränkte die Humorbereitschaft offenbar sehr stark ein. Die Normen des guten Geschmacks orientierten sich in erster Linie an den politischen Umständen, die durch Imperialismus und Kolonialismus geprägt waren, weshalb ein typischer viktorianischer Zeitgenosse einer reinen Ästhetik verständnislos gegenüberstand, wie sie «*l'art pour l'art*», Wildes aus der französischen Literatur stammende Grundkonzeption, voraussetzte<sup>19</sup>. Sowohl seine Werke als auch seine persönliche Erscheinung in ihrer Doppelbödigkeit sind Ausdruck der kritischen Auseinandersetzung Wildes mit dem politischen System Großbritanniens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

He chose, however, to call this 'aesthetic' rather than 'moral', handing the latter word over to those most fond of using it, and to his mind the least entitled to do so, the puritans and kill-joys with whom he warred. The abandonment of the word 'moral' was meant to shock, but not to be taken at face value. Wilde's whole wit is a series of shocks to normal responses, intended to offer the delight of emancipation culminating in the delight of extended insight. If we remain at the literary level, we are mistaking genuine irony for flippancy. The temptation to make this error is precisely the technique upon which the irony depends... (Dyson 1965: 141).

### 3.2.1.2 Verbale Komik als Ausdruck der Rebellion

Oscar Wilde stand so weit außerhalb der britischen Gesellschaft des viktorianischen Zeitalters, dass er über sie nur im NBF-Modus kommunizieren konnte, das bedeutete für ihn, mit Humor in seiner extremsten Form zu reagieren, denn die Werte seiner Zeitgenossen mit ihren rigiden Normen, Formen und Klischees entsprachen in keiner Weise den seinen. Dieser fundamentale Konflikt führte konsequenterweise zur Produktion von verbaler Komik, um den Unmut zu artikulieren, ohne direkt angreifbar zu sein. Die Sprache erscheint unter diesem Blickwinkel als Mittel der Auseinandersetzung mit einer Kultur, deren Grundwerte man zwar internalisiert und deren Tiefenstruktur man verstanden haben kann, deren konkrete Verhaltensformen man aber aufgrund ihrer Oberflächlichkeit und Simplizität ablehnt. Intellektualität und Geistesschärfe (*wit*) bestimmen Register, Tonfall, Wortwahl, grammatische Strukturen und pragmatische Umsetzung, also alle linguistischen Ebenen gleichermaßen. Beim Versuch, hinter die Zusammenhänge zu schauen, versagen heute noch viele der Menschen, die in der Tradition der von Wilde kritisierten Kultur und Zivilisation aufgewachsen sind, sich ihr verpflichtet fühlen und daher zur uneingeschränkten Ideologiekritik nicht fähig sind. Schon für diejenigen seiner Zeitgenossen, die ihren kulturellen Kreis nicht verlassen oder aus der Distanz betrachten konnten oder wollten, möglicherweise um ihr Gesicht zu wahren, ergab sich

---

<sup>19</sup> Die Grundsätze der Kunst Wildes, die dieser in *The Decay of Lying* darlegte, hat Epifanio San Juan zusammengestellt (1967: 84). Vgl. auch *The Project Gutenberg Etext of Intentions, by Oscar Wilde* [Etext #887], April 1997.

an der Oberfläche seiner verbalen Komik nur Unsinn.

### 3.2.1.3 *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* – ein *nonsense play* ?

Die gesamte Komödie hindurch haben wir es mit dem dichotomen Prinzip der Überlagerung gegensätzlicher Skripten zu tun, wodurch eine Ambivalenz hinsichtlich eines eindeutigen Verständnisses der einzelnen Aussagen vorherrscht. Die Ambiguität wird von einem beständig vorhandenen ironischen Unterton begleitet, der die Austauschbarkeit der Begriffe durch ihre jeweiligen Gegenstücke nahe legt. Das Phänomen von mindestens zwei gleichzeitig vorhandenen Bedeutungsebenen ist schon im Titel angelegt. Er suggeriert, dass es innerhalb der Handlung wichtig ist, ernst zu sein oder Ernst zu heißen. Gleichzeitig ist es die Intention des Autors, deutlich zu machen, dass dies eigentlich völlig unerheblich ist. Die zumeist auf semantischer Ebene angelegte Latenz mag viele Zuschauer und Kritiker zu dem Eindruck geführt haben, dieses Stück sei ein *nonsense play*. In den YORK NOTES zu dieser Komödie finden wir folgende Aussagen:

The play appears at first to be meaningless....To create an atmosphere of innocence, Wilde resorts to the device of nonsense. The dialogue of the play, for instance, is often pure nonsense (Nassaaar 1980: 53).

Was man gemeinhin unter *nonsense* versteht, ist zu einer differenzierten Analyse untauglich, zumal im Fall von Oscar Wilde das, was als Nonsens bezeichnet wird, besonders tiefsinnig und weitreichend ist, wenngleich oder gerade weil es als absurd erscheint. Das Wort „Nonsens“ ist nur eine oberflächliche Bezeichnung, die die Unfähigkeit verrät, den hinter komplexer verbaler Komik versteckten Sinn zu ergründen, sich aller ihrer Bestandteile und Ebenen bewusst zu werden und die in ihr enthaltenen soziokulturellen und linguistischen Phänomene zu beleuchten. Die in *Webster's Dictionary* zu findende Primärbedeutung von *nonsense* als “words or language having no meaning or conveying no intelligible ideas” sowie die erweiterte Bedeutung “language, conduct, or an idea that is absurd or contrary to good sense” (INFOPEDIA 1995) würde der Tragweite des Stückes in keiner Weise gerecht werden, da durch den Rückzug auf die Unverständlichkeit bestimmter Aussagen die Klärung des dahinter liegenden Sinnes vereitelt würde. Gleichwohl bieten die auf den ersten Blick absurden und als leeres Wortgeklingel anmutenden Passagen die Möglichkeit, aus einer bisher nicht in Erwägung gezogenen, gewissermaßen „verrückten“ Perspektive heraus ungeahnte Einsichten zu gewinnen. Diese zeigen sich gleichmäßig über das ganze Drama verteilt, u.a. in den zahlreichen Aphorismen.

#### 3.2.1.4 Für das Verständnis der Komödie notwendiges Hintergrundwissen

Eine Voraussetzung zum Verständnis der verbalen Komik in *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* ist ein umfassendes Wissen des Rezipienten um den soziokulturellen Hintergrund der Komödie. Wertmaßstäbe und Verhaltensweisen, die tradiert und gemeinhin nicht hinterfragt werden, finden sich unvermittelt auf dem Prüfstand wieder, und ihr wahrer Gehalt wird im Kontext eines von Scharfsinn und Komik bestimmten Dialogs freigelegt. Das bedeutet von vornherein, dass das Unerwartete und Neue, das Ungehörte und Unerhörte sowie Ungereimtheiten, die sich im Wesentlichen aus dem Vergleich mit der damaligen, aber auch der heutigen Realität ergeben, eine sehr große Rolle spielen.

Es gibt Grund zu der Annahme, dass sich der volle Genuss der verbalen Komik erst ergibt, wenn man sich mit allen inhaltlichen Implikationen, mögen sie soziokultureller oder allgemein menschlicher Natur sein, intensiv auseinandersetzt. Voraussetzung hierzu ist, dass man den Dialog nicht als Nonsens abtut, der nur der vordergründigen Unterhaltung dient. Man könnte anstelle von Nonsens den Begriff des Spaßmodus verwenden, denn dadurch, dass etwas ironisch dargestellt wird oder als absurd erscheint, verliert es keineswegs seinen Sinn. So sollte der Einsatz verbaler Komik, ganz gleich auf welcher sprachlichen Ebene sie dargeboten wird, nie zu dem Eindruck verleiten, dass der Zuschauer eine Äußerung als bedeutungsleer ansehen könnte, sondern allein durch den Sprechakt selbst bekommt sie eine Bedeutung im Rahmen der Intention des Autors. Jedes sprachliche Element dieser spielerischen verbalen Auseinandersetzung ist im Einzelnen zu würdigen, handelt es sich doch um ein kunstvolles Jonglieren mit Worten.

#### 3.2.1.5 Die beiden ausgewählten Passagen

Für die Untersuchung wurden Teile des ersten Aktes ausgewählt, da die Komik im ersten Teil der Komödie schwerpunktmäßig auf inhaltlichen und verbalen Elementen beruht, während in der zweiten Hälfte – bedingt durch die Vorbereitung der Auflösung des Handlungsknotens – inhaltliche und strukturelle die sprachlichen Aspekte der Komik überlagern. Da Wilde in jedem Satz komische Elemente konzentriert präsentiert, soll nur auf wenige herausragende Passagen eingegangen werden, die die verbale Komik von verschiedenen Seiten aus angehen. Stellen mit gleichartigen Erscheinungen bleiben weitgehend unberücksichtigt. Sowohl der erste Dialog Algernon Moncrieffs mit John Worthing als auch Johns erstes Gespräch unter vier Augen mit seiner Tante Augusta (IMPORTANCE: 359-362) enthalten Elemente, die sie als Parodien auf ein Verhör ausweisen, das als ominöse Anspielung auf das Gerichtsverfahren gesehen werden kann, das unmittelbar nach der Uraufführung des Stückes im Februar 1895 gegen Wilde angestrengt wurde (vgl. Ellmann 1988: 409).

### 3.2.2 Erster Dialog Algernons und Jacks: geistreiches Wechselspiel

Das Gespräch der beiden Dandys (IMPORTANCE: 348-354) ist im Unterton von Ironie und Sarkasmus sowie teilweise an Heuchelei grenzenden Neckereien geprägt und dreht sich hauptsächlich um ihre Liebesverhältnisse und gesellschaftliche Themen. In dem aus *quick-witted retorts* und *repartees* bestehenden Dialog reagieren die Gesprächspartner in scharfsinniger Weise und versuchen einander in rhetorischem Geschick und Schlagfertigkeit zu übertreffen. Dabei fällt nahezu keine Antwort auf eine Frage so aus, wie der Zuschauer es erwarten würde, denn die Aussagen sind zum Teil unlogisch oder pseudologisch, folgen jedoch paradoxerweise logisch aufeinander. Das bedeutet, dass der äußerst konzentrierte Dialog höchste Aufmerksamkeit verlangt. Es geht darum, auf spielerische Art Weisheiten auszutauschen und das Althergebrachte einem Experiment ähnlich zu verändern, so dass es in einem anderen, bisher noch nicht erfahrenen Licht erscheint.

#### 3.2.2.1 Parallelismus: Leben in der Stadt und auf dem Land

Das Leben auf dem Lande ist das erste Gesprächsthema. Jack besitzt sowohl dort als auch in der Stadt London ein Domizil. "*When one is in town one amuses oneself. When one is in the country one amuses other people*" [29] ist Jacks überraschende Antwort auf Algernons Frage, was er denn auf dem Lande tue. Die als Parallelismus dargebotene Äußerung verdeutlicht das Prinzip der sprachlichen Gestaltung derartig spitzfindiger und von Esprit sprudelnder Bemerkungen. Inhaltlich wird der Rezipient durch das Bindeglied *amuses* festgelegt, so dass der Auslöser *other people* eine unerwartete Wendung in Verbindung mit der Substitution zweier Satzelemente herbeiführt. Die Ortsbestimmung *in town* wird im zweiten Satz gegen *in the country* ausgetauscht, *oneself* wird durch *other people* ersetzt. Diese auf den ersten Blick geringfügige paradigmatische Veränderung erzeugt auf der semantischen Ebene einen diametral entgegengesetzten Zusammenhang. Die Komik resultiert zum einen aus dem Kontrast zwischen Stadt und Land, zum anderen aus dem unerwarteten Schluss, den Jack zieht. Es erscheint bei der Abwechslung, die das Leben in London bietet, unbedingt einsichtig, dass man sich dort amüsiert und sich auf dem Lande langweilt, während die Einsicht in die Behauptung, man amüsiere die anderen Leute auf dem Lande, zunächst schwer fällt. Bei längerem Nachdenken ergibt sich assoziativ eine reiche Palette von Klischees und Verhaltensweisen der einfachen Leute auf dem Lande, die, um der Langeweile Einhalt zu gebieten, sich in die Angelegenheiten derer hineindenken, welche sich nicht um die Belange der anderen kümmern. Zwangsweise entstehen auf diese Weise Gerüchte und Mutmaßungen, denn die Basis der Tatsachen ist so schmal, dass sie als Gesprächsgrundlage unter Dorfbewohnern kaum ausreichen dürfte. Punktgenau trifft und enthüllt Wilde hiermit eine der Schwachstellen

des viktorianischen Zeitalters, wie man sie landauf landab auch in der heutigen Zeit noch antrifft. Eine derartige Erfahrung ist vielen deutschen Rezipienten geläufig und dürfte im Hinblick auf das Verständnis der Komik keinerlei Probleme bereiten. Im Übrigen sind die hier karikierten Verhaltensweisen ein beliebter Gegenstand des Volkstheaters. Die Genese der Inkongruenz geht von der syntaktischen Ebene aus und ist mit dem logischen Mechanismus der Substitution von Satzelementen innerhalb eines Parallelismus verbunden.

### 3.2.2.2 Chiasmus und Umkehrung: Ehe im Kreuzfeuer der Kritik

Nach einem Ablenkungsmanöver Jacks kommt Algernon wiederum auf die Moral der Leute zurück, indem er behauptet: *“My dear fellow, the way you flirt with Gwendolen is perfectly disgraceful. It is almost as bad as the way Gwendolen flirts with you”* ([30] IMPORTANCE: 348f). Diese in Form eines Chiasmus dargebotene aphoristische Struktur beruht auf einer Vertauschung der Subjekte und Objekte des Relativsatzes, der dem Bezugselement folgt. An der Entstehung der Inkongruenz ist einerseits die syntaktische Ebene beteiligt, andererseits wird die komische Wirkung durch den Vergleich der Qualität (*disgraceful*) ausgelöst, der durch den Zusatz *almost* eine nivellierende Einschränkung erfährt. Es gibt also noch jemanden, Gwendolen, die das Gleiche (Flirten) noch intensiver betreibt und den Vorwurf des Unverschämten eher verdiente. Die Behauptung klingt im ersten Moment unsinnig, da man gemeinhin annimmt, ein Flirt werde von beiden Beteiligten stets gleich intensiv betrieben. Der Autor beabsichtigt die Feststellung als irrelevant darzustellen, da ein Flirt bei normalen sittlichen Maßstäben keinerlei Maßregelung bedarf.

Der ernsthaft klingenden Absichtserklärung Jacks, Gwendolen um ihre Hand anzuhalten, folgt Algernons Bemerkung, in der er Spaß (*pleasure*) mit Geschäft (*business*), also mit einer ernsthaften Betätigung, kontrastiv vergleicht [31]. Da der Rezipient im Gegensatz zu Algernon eher vermuten würde, dass es sich bei einem Heiratsantrag um eine erfreuliche und private, nicht aber um eine geschäftliche Angelegenheit handelt, ergibt sich eine Divergenz, die auf die Skriptopposition von Spaß und Ernst, bzw. Spiel und Arbeit zurückgeführt werden kann. Durch die in ihr enthaltene Umkehrung der Werte (*reversal*), die normalerweise mit einem Heiratsantrag verbunden werden, löst die Äußerung ein Lachen aus. Jack kontert mit einem Vorwurf, der als folgerichtige Reaktion in einem ansonsten auf Pseudologik fußenden Dialog Erstaunen hervorruft, als er Algernon als unromantisch abqualifiziert, worauf dieser zweimal deutlich zu verstehen gibt, er glaube tatsächlich, an einem Heiratsantrag sei nichts Romantisches zu finden, während die Tatsache, verliebt zu sein, sehr romantisch sei [32]. Die Konfusion des Zuschauers ergibt sich hier in dem Vergleich der Skripten von „romantisch“ und „unromantisch“ und der logischen Konsequenz, die einem Antrag folgen kann: *“Why, one*

*may be accepted.*” Durch diese Äußerung entsteht der Eindruck, als sei die Wahrscheinlichkeit, von der Geliebten erhört zu werden, relativ gering. Wenn dennoch die erhoffte Reaktion, nämlich vom Partner erhört zu werden, eintritt, dann ist die Romantik endgültig dahin. Es wird hier also eine zweimalige Umkehrung auf engstem Raum als logischer Mechanismus eingesetzt, so dass die Genese der Inkongruenz, da sie auf Antonymen beruht, lediglich auf der semantischen Ebene stattfindet. Im Zusammenhang mit diesem Verstoß gegen die herkömmlichen Wertvorstellungen ergibt sich ein Kontrast mit einem Allgemeinplatz, der als Vermutung dasteht, “*One usually is, I believe*” und der wie ein Lehrsatz anmutenden Bemerkung “*The very essence of romance is uncertainty.*” Sie enthält eine Meinung, die in der Tat plausibel zu sein scheint, die jedoch in dieser Form und in diesem Kontext ungewöhnlich ist und als Hinweis auf die insbesondere im französischen Roman des 19. Jahrhunderts propagierte romantische Konzeption der Liebe zu verstehen ist. Diese ist u.U. im Rahmen eines literarischen Exkurses zu erläutern. Die implizite Information der Textstelle liegt darin, dass in einer romantischen Beziehung nur das reine Gefühl zählt und ihr Bestand aufgrund der rational nicht kontrollierbaren Emotionen beider Partner nicht garantiert werden kann. In der Ehe hingegen regiert folglich der Verstand. Sobald also der erste Schritt in Richtung Ehe getan worden ist, wird von *excitement*, hohen Gefühlen des Glücks, keine Rede mehr sein: ein bissiger Kommentar zur Ehe im viktorianischen Zeitalter, in der offenbar die Frau das Regiment im Hause führte, sobald einmal der Ehekontrakt geschlossen war. Die Ehe erscheint so als Falle für den in einem gemeinhin patriarchalisch ausgerichteten Gesellschaftssystem erzogenen Mann. Dies ist durchaus als versteckter Hinweis auf das Verhältnis der Königin Victoria zu ihrem Ehegatten, dem Prinzen Albert zu sehen, den sie abgöttisch geliebt haben soll, dem jedoch als Prinzgemahl lediglich der Platz im Schatten seiner Frau zugedacht war. Als Jack der Ansicht Algernons von der Ehe zustimmt, ergibt sich eine Verstärkung des komischen Effekts in der Schlussfolgerung Algernons, die man ohnehin für richtig gehalten hätte. Algernon meint, man könne nur glücklich sein, wenn man die Tatsache vergesse, dass die Institution der Ehe das Gefühl der Liebe im Keim erstickte. Hierauf merkt Jack an, für Leute mit einem derartigen, d.h. lückenhaften Gedächtnis sei das Scheidungsgericht da. Ein Wort, das „lückenhaft“ oder „vergesslich“ bedeutet, taucht nicht explizit auf, sondern nur die Umschreibung “*memories curiously constituted*”. Die Inkongruenz ergibt sich auf der pragmatischen und der semantischen Ebene aus der Auffassung des Rezipienten heraus, dass man diesen Zusammenhang einfach, kurz und bündig ausdrücken könnte.

Algernon greift diese Andeutung in dem abgewandelten Sprichwort “*Marriages are made in heaven*” auf: “*Divorces are made in Heaven*” ([33] IMPORTANCE: 349). Das Resultat der paradigmatischen Ersetzung des Wortes *marriages* durch sein Gegenteil erscheint syn-

tagmatisch betrachtet als absurd, was allerdings nur auf der festgelegten Voreinstellung des Rezipienten zu diesem Thema beruht, die durch das Sprichwort geprägt ist. Bei genauer Betrachtung erweist sich der neu kreierte Satz nicht unbedingt als unsinnig, denn es kommt auf die Perspektive an, aus der man die Ehe bzw. ihre Auflösung sieht. Das geflügelte Wort „Ehen werden im Himmel geschlossen“ ist im Deutschen weniger geläufig als im Englischen. Daher ist es wahrscheinlich, dass die Übertragung des Satzes in „Scheidungen werden im Himmel beschlossen“ einiges von der in der Originalsprache vorhandenen verbalen Komik einbüßt, wenngleich die deutsche Syntax eine dem Englischen ähnliche Umformung ermöglicht<sup>20</sup>.

### 3.2.2.3 Inadäquater Vergleich: Inschrift einer Zigarettendose und Literatur

Im Streit über die Zigarettendose, der der Parodie einer Ermittlung durch Scotland Yard gleicht, kommt es zu einer allgemeinen Aussage über die moderne Lesekultur im Lande: *“More than half of modern culture depends on what one shouldn’t read”* ([34] IMPORTANCE: 350). Der Auslöser des komischen Effekts besteht in der Tatsache, dass das Verb *read*, das als Bindeglied im Kontext mit dem vorausgehenden Satz fungiert, verneint wird. Dies stellt die Erwartung des Rezipienten auf den Kopf, der der festen Überzeugung ist, dass Lesen ein integraler Bestandteil der Kultur sein sollte. Die Skriptopposition von „bejaht“ und „verneint“ führt hin zum logischen Mechanismus der Umkehrung, der seinerseits mit Ironie gekoppelt ist. Algernons Worte stellen einen Seitenhieb auf die während der viktorianischen Ära durch den Puritanismus geprägte strenge Zensur dar, der einige Werke Oscar Wildes wegen ihrer gesellschaftskritischen und liberalen Tendenzen zum Opfer fielen. Um deutschen Rezipienten den soziokulturellen Hintergrund näher zu bringen, kann es sich als sinnvoll erweisen, die puritanische Geisteshaltung in ihrer historischen Dimension, in ihren Auswirkungen auf die viktorianische Epoche und die Gegenwart darzustellen. Auch sollte Wildes Bild im Spiegel der Literaturkritik seiner Zeit betrachtet werden. Im Übrigen deutet die Tatsache, dass der implizite Vergleich zwischen Kultur, bzw. Literatur und der Inschrift in einer Zigarettendose inadäquat ist, darauf hin, dass der Autor an der intellektuellen Qualität der englischen Literatur seiner Zeit erhebliche Zweifel hegte.

Weiterhin zeigt sich auf pragmatischer Ebene eine Inkongruenz: Die aphoristische Aussage wird unvermittelt aus einem ganz anderen Zusammenhang hergeleitet, nämlich der Inschrift in der Zigarettendose, die Algernon aus Takt gegenüber Jack nicht lesen sollte bzw. dürfte und wirkt deplatziert, da sie nichts mit dem eigentlichen Gesprächsthema zu tun hat. Offenbar

---

<sup>20</sup> Der Mechanismus, der der Umwandlung von Sprichworten und Redewendungen zugrunde liegt, wird in Abschnitt 3.2.2.8 näher erläutert.



soll sie Algernon als Ausflucht aus dem Dilemma dienen.

#### 3.2.2.4 Repetition: Mechanismen eines Verhörs

Da er sich durch seinen Vetter immer mehr in Bedrängnis gebracht sieht, sucht Jack nun vergeblich durch eine Wortklauberei seine Beziehung zu Cecily, deren Vormund er ist, zu verschleiern, während Algernon in der Art eines Kriminalkommissars nachsetzt, um ihn der Lüge zu überführen. Die Komik steigert sich, als er seine Zweifel wiederholt mit dem typischen *but why* zum Ausdruck bringt und die schon in Jacks vorausgegangenem Satz übermäßig oft aufgetretene Repetition des Wortes *aunt* fortsetzt, bis seine Folgerungen in der kaum zu parierenden Frage gipfeln, warum eine Tante ihren Neffen als ihren Onkel bezeichnen sollte [35]. Die spitzfindige Argumentation wird mit einer sprachlichen Finesse vorgetragen, die in keinem ausgewogenen Verhältnis zu der trivialen Sache steht, um die es sich handelt, nämlich der Inschrift in einer Zigarettendose. Dieses Missverhältnis zwischen Aufwand und Wirkung, sprachlichem Volumen und Nichtigkeit des besprochenen Gegenstandes, macht einen Teil der verbalen Komik dieses Wortwechsels aus. Die Inkongruenz ergibt sich zwischen den Diskursebenen I und II aus der Diskrepanz zwischen Form und Inhalt der Aussage. Mit einem Blick auf das soziokulturelle Umfeld und die Biographie Oscar Wildes lässt sich das Ziel seiner Kritik ermitteln: das haarspalterische Gezänk, das sich in dem Gerichtsverfahren ergab, welches er gegen den Marquis von Queensbury wegen übler Nachrede angestrengt hatte und an dessen Ende Wilde selbst wegen seiner homosexuellen Beziehungen u.a. zu Queensburys Sohn Lord Alfred Douglas zu zwei Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurde. Die verbale Komik innerhalb der Parodie diente dem Autor zur psychologischen Aufarbeitung auf der Spielebene, um sich von einer Angelegenheit zu distanzieren, deren Nichtigkeit ihm von vornherein bewusst war, deren Eigendynamik er aber unterschätzt hatte, ebenso wie er die Kompromissbereitschaft und den Sinn für Humor seiner Zeitgenossen überschätzt hatte. Dass er dem Prozess nicht die gebührende Ernsthaftigkeit entgegen brachte, zeigt die folgende Bemerkung gegenüber seinem Ankläger in besonderer Weise: *“You sting me and insult me and try to unnerve me; and at times one says things flippantly when one ought to speak more seriously”* (Ellmann 1988: 424).

#### 3.2.2.5 Ernst und Identität: Titel der Komödie

*THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* wurde etwa zeitgleich zu dem Strafverfahren verfasst und steht als unumstößliches Meisterwerk dem Verlust der Integrität und Identität seines Autors gegenüber, das Thema, auf das Algernon zu sprechen kommt, nachdem er Jack mit verblüffend komplexen Formulierungen in die Enge getrieben hat. Er behauptet nämlich, Jacks ursprünglicher Name sei Ernest ([36] *IMPORTANCE*: 351), was dieser vehement

bestreitet<sup>21</sup>. Die Frage des Namens erinnert an das mit großem Ernst durchgeführte Ritual, demgemäß zu Beginn einer Gerichtsverhandlung der Name des Angeklagten zu Protokoll gegeben wird. Der Streit um den Namen dient mithin der Verlachung von klischeehaft ablaufenden Prozeduren im Allgemeinen, besonders jedoch der bei Gericht. Das Wortspiel um das Wort *Ernest*, das Bindeglied und Auslöser zugleich ist und in seiner syntaktischen Endposition stark betont wird, beruht zunächst auf dem Prinzip der Wiederholung. In kurzen Aussagesätzen, die in Form einer Steigerung angelegt sind, bekräftigt Algernon seine Behauptung immer wieder. Aus seiner auf Pseudologik zurückgehenden Bemerkung, Jack sehe so aus, als ob er Ernest heiße, folgt der Rückschluss auf das homophone Adjektiv *earnest*, das zwar orthographisch von dem Eigennamen abweicht, aber etymologisch mit diesem identisch ist. Im Titel der Komödie erscheint das Wort in der Schreibweise *Earnest*. Tatsächlich ist es das Schlüsselwort schlechthin, denn es wird sich im weiteren Verlauf des Dramas als Schlüssel zum Glück der beiden Protagonisten erweisen, da ihre Auserwählten Gwendolen und Cecily just diesen Namen jeweils zur Voraussetzung einer Liebesbeziehung machen. In seiner Grundbedeutung „Ernst“, „Seriosität“ (*seriousness*) widerspricht es gänzlich dem, was Wilde in seinem Stück darbietet, nämlich eine vollkommen unernste Betrachtung der auf absolute Ernsthaftigkeit ausgelegten gesellschaftlichen Umgangsformen der viktorianischen Zeit, denen man laut Jack nur entrinnen kann, indem man zeitweilig seine Identität verleugnet. Im Titel der Komödie, *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST – A Trivial Comedy for Serious People*, ist das Grundproblem des Menschen enthalten, der auf der Suche nach dem Glück als höchstem Ziel seine Identität ablegt und damit auf der unernsten Ebene des Humors lebt. Das Wort *Earnest*, das sowohl auf den Eigennamen als auch auf die Qualität des Seriösen hinweist, ist so von Anbeginn an in zwei Bedeutungen zu verstehen. Da er ironisch und doppeldeutig gemeint ist, entspricht der Titel weder dem, was der Autor wirklich ausdrücken will, noch der Wahrheit. Die Frage nach seinem Sinn bleibt also eine beständige Aufgabe, während das Stück rezipiert wird. Die Qualität *earnest* würde in diesem Sinne der von „wahr“ (*the truth*) entsprechen, während folglich das Gegenstück *humorous (light)* dem Lügenhaften und Verlogenen, der Lüge und der Unaufrichtigkeit sowie der Unwahrheit gleichgesetzt werden könnte.

---

<sup>21</sup> Mit der Wahl des Namens Ernest, den – wie sich am Ende der Komödie herausstellt – Jack und Algernon als Brüder gleichermaßen tragen, spielt Wilde auch auf die Namensgebung der Welfen an, die als *Hanoverians* seit 1714, von George I an, im Besitz der englischen Krone waren und von denen die meisten nach dem Kurfürsten Ernst August von Braunschweig-Lüneburg (1629-1698) bis heute dessen Namen (zu englisch *Ernest Augustus*) tragen. Dass Wilde die Wahl des Namens Ernest keineswegs zufällig traf, beweist der Vorname der Lady Bracknell, Augusta, der eine weitere Spitze gegen die Deutschtümelei der Königin Viktoria darstellt, deren eine Tochter übrigens Helena Augusta Victoria hieß. Als *labelling names* versinnbildlichen die Namen Ernest und Augusta mit ihren semantischen Implikationen von „ernst“ und „erhaben“ das Gegenstück des Komischen, also Eigenschaften, die als typisch deutsch gelten (vgl. 4.5.3).

So geht es in der Eingangsszene zwischen Algernon und Jack auch um die Wahrheitsfindung und die Entlarvung „unlauterer Praktiken“ Jacks, der sich – und damit das viktorianische Großbürgertum – nach und nach aufdeckt. Lügen und Unaufrichtigkeit erscheinen als dominante, hinter der Fassade der Ehrlichkeit und Charakterstärke versteckte Phänomene der viktorianischen Überlebensstrategie, wie der Ausschnitt aus Wildes von Ironie geprägtem Dialog *The Decay of Lying* zeigt:

A short primer, "When to Lie and How," if brought out in an attractive and not too expensive a form, would no doubt command a large sale, and would prove of real practical service to many earnest and deep-thinking people. Lying for the sake of the improvement of the young, which is the basis of home education, still lingers amongst us, and its advantages are so admirably set forth in the early books of Plato's REPUBLIC that it is unnecessary to dwell upon them here. It is a mode of lying for which all good mothers have peculiar capabilities, but it is capable of still further development, and has been sadly overlooked by the School Board. Lying for the sake of a monthly salary is of course well known in Fleet Street, and the profession of a political leader-writer is not without its advantages. But it is said to be a somewhat dull occupation, and it certainly does not lead to much beyond a kind of ostentatious obscurity. The only form of lying that is absolutely beyond reproach is lying for its own sake, and the highest development of this is, as we have already pointed out, Lying in Art (Wilde 1997: E-Text).

Die Äußerung Jacks *"I don't know whether you will be able to understand my real motives. You are hardly serious enough"* ([37] IMPORTANCE: 352) spricht zwei Themenbereiche an, das Verstehen und den Ernst und richtet sich direkt an Algernon, dem er nun die Funktion eines Vormundes erläutert, die angeblich in der Pose eines *high moral tone* bestehe. Genau dies entspricht Wildes Bild des typischen Viktorianers, dessen Hinwendung zu seinem Mündel in formalen Ermahnungen und Belehrungen, nicht aber in liebevoller Hingabe zum Ausdruck kommt. Unmittelbar im Anschluss beantwortet Jack die Frage Algernons nach seiner Identität als *Ernest in town* und *Jack in the country*. Auf diese Komödie allgemein bezogen, drückt Jacks Aussage den Zweifel Wildes daran aus, ob der Zuschauer in der Lage sei, seine – Jacks, zugleich aber auch Wildes – wirklichen Motive zu begreifen, zumal er nicht ernsthaft genug sei. Im weiteren Sinne geht es hier um die Kommunikation als solche und ihre Möglichkeiten, die nach der wortwörtlichen Interpretation des zweiten Satzes, *"You are hardly serious enough"*, nur dann vorhanden sind, wenn man sich im Ernstmodus befindet. Von Wilde ist jedoch eindeutig der Spaßmodus vorgesehen. Auch insofern hebt diese Aussage die Vieldeutigkeit des Titels der Komödie nachdrücklich hervor. Die in ihm enthaltene Inkongruenz ist nicht nur phonologisch und semantisch, sondern auch pragmatisch bedingt, da er Wildes Auseinandersetzung mit der – nicht nur in viktorianischer Zeit – vorherrschenden Meinung widerspiegelt, dass etwas im Spaßmodus Gesagtes gegenüber dem Ernstmodus einen geringeren oder gar keinen Wahrheitsgehalt besitze. Nach Wildes Auffassung ist eine

humorvolle Äußerung ebenso wahr wie eine ernsthafte, wie dies der Titel, wenn man ihn als *comic reversal* liest, zu verstehen gibt.

In der Aussage "*You are hardly serious enough*" wird formal eine Ambivalenz erzeugt durch den Zusatz des Adverbs *hardly*. Adverbien wie *hardly* und *rarely* verkehren den Sinn des Wortes, das sie modifizieren, in sein Gegenteil. Sie lösen auf diese Weise den komischen Effekt aus, und zwar zum einen durch den Kontrast mit dem ursprünglichen Sinn der Äußerung ohne Adverb, zum anderen durch ihre Kürze. Die Adverbien tauchen wie zufällig im Satz auf und können leicht überhört werden. Gerade in ihrer Beiläufigkeit liegt eine Diskrepanz pragmatischer Art, denn sie sind zum Verständnis wichtig, wenngleich sie als un(ge)wichtig erscheinen. Dies weist wiederum darauf hin, dass bei Wilde jedes kleine Detail zählt, da es zu einer Erhöhung des komischen Potentials beiträgt.

### 3.2.2.6 Moralische Problem der Wahrheit

Nachdem Jack die Angelegenheit mit Cecily und Ernest im Detail erläutert und mit den Worten "*That, my dear Algy, is the whole truth pure and simple*" geschlossen hat, entgegnet ihm Algernon: "*The truth is rarely pure and never simple*" ([38] IMPORTANCE: 352), womit er die Ausführungen seines Gegenübers in Zweifel zieht. Dem Zuschauer entlockt dieser Aphorismus, der aus der Umformung eines Ausspruches des Vorredners durch die Hinzufügung von zwei Adverbien entsteht, ein Lachen, denn das modifizierende *rarely* stellt sich der allgemein gültigen Vorstellung von der reinen Wahrheit in den Weg. Bei genauerer Betrachtung zeigt das Adverb jedoch an, wie die Realität aussieht: Niemand kann die reine Wahrheit ergründen, geschweige denn seine Version von ihr einer anderen Person vollständig vermitteln. Das Wort *pure* selbst kann auf die Wahrheit bezogen zwei Bedeutungen tragen: *the pure truth* als die objektive Wahrheit, die frei von Lügen und Verstellung ist sowie – kombiniert mit *rarely* – eine Wahrheit, die nie ganz sauber in dem Sinne sein kann, dass immer irgend ein (wenn auch noch so kleiner) Makel an den Dingen ist, so wahrheitsgetreu sie auch dargestellt werden, denn nichts ist perfekt. Während Jack das Bindeglied *pure* lediglich im Sinne von „unverfälscht“ verstanden wissen möchte, gesellt sich in den Aphorismen Algernons eine weitere Bedeutung hinzu, nämlich „makellos“, womit eine moralische Wertung ins Spiel kommt und eine Assoziation mit dem Puritanismus suggeriert wird. Da aber auch die von Jack gemeinte Bedeutung mitschwingt, bleibt die Auflösung dieses *puns* latent. Auf dieser Basis lässt Wilde Algernon fortfahren, um die Beliebigkeit des Wertesystems der viktorianischen Gesellschaft hervorzuheben und auszudrücken, dass das Leben äußerst langweilig wäre und die „moderne Literatur“, d.h. die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, völlig unmöglich gewesen wäre, wenn sich die Wahrheit so einfach finden und

darstellen ließe. Während der syntaktische Aspekt der Inkongruenz relativ schnell ins Auge fällt, lässt sich die semantische Differenzierung des Wortspiels um die zwei Bedeutungen von *pure* als „rein, sauber, makellos“ auf der einen und „rein, unvermischt, unverfälscht“ auf der anderen Seite im Verlauf einer Theatervorstellung aufgrund seiner Komplexität kaum vollständig in dem Augenblick wahrnehmen, in dem der Text dargeboten wird, es sei denn, man hat sich vorab mit dem Text eingehend befasst.

### 3.2.2.7 Bunbury: *the absurd name*

Nun endlich teilt Algernon seinem Vetter mit, dass er vorgibt, den fiktiven Invaliden Bunbury besuchen zu müssen, um den gleichen Zweck zu erzielen wie Jack mit seinem erfundenen Bruder Ernest. Da Algernon in der Stadt lebt, geschieht dies durch Rückzug in die Provinz nach Shropshire, im Gegensatz zu Jack, der sich in London vom Leben auf dem Lande befreit fühlt, ein humorvoller Hinweis auf die Relativität und Beliebigkeit der Geschmäcker und Vorlieben und auf die Notwendigkeit der Toleranz und Achtung gegenüber Andersdenkenden. In Algernons Formulierung “*an invaluable permanent invalid called Bunbury*” ([39] IMPORTANCE: 352) schwingt sein Hohn mit, den er den Leuten entgegenbringt, die an seine Fiktion glauben, und zwar zunächst in dem deplatziert wirkenden Wort *permanent*, welches zum Ausdruck bringt, dass selbst bei mehrfacher Wiederholung seiner Flucht vor den gesellschaftlichen Zwängen bestimmte Personen keinen Verdacht schöpfen. Besonders delikat jedoch ist der Gebrauch von *invaluable* als Epitheton von *invalid*, denn es ist mit diesem im herkömmlichen Sinne syntagmatisch unvereinbar, d.h. es ergibt sich ein Oxymoron. Zugleich aber haben beide Wörter in dem Stamm *val-* den gleichen Ursprung, und sogar die Präfixe stimmen überein. Den Unterschied machen erst die verschiedenen Suffixe, die auf seltsame Weise dem einen Wort einen positiven, dem anderen hingegen einen negativen Anstrich zu geben scheinen. Ein solches Spiel mit Worten lässt sich aufgrund der morphologischen Gegebenheiten des Englischen nur schwer oder gar nicht ins Deutsche übertragen, womit der deutschen Fassung ein Teil der englischen verbalen Komik verloren geht.

Der Name *Bunbury* geht zurück auf einen Bekannten Oscar Wildes mit Namen Henry S. Bunbury (Ellmann 1988: 36). Da dieser weitgehend unbekannt sein dürfte, erscheint sein Name wie ein absurder Neologismus, eben wie Jack es ausdrückt: “...*and with Mr...with your friend who has the absurd name*” ([40] IMPORTANCE: 353). Außerdem gibt er die Möglichkeit zu Assoziationen und Spekulationen, etwa über seine paretymologische Deutung, die weitere komische Aspekte enthält: Das Wort ist zusammengesetzt aus den Bestandteilen *bun* und *bury*. Die britische Form *bun* hat die Bedeutung von Kaninchen. Zusammen mit *bury*, das im Neuenglischen be- oder vergraben bedeutet, ruft es die Assoziation mit einer scheuen

Person hervor, die sich wie ein Kaninchen in der freien Wildbahn versteckt und erinnert an die Redewendung *to bury one's face in one's hands*. Und genau dieser Handlung entspricht im übertragenen Sinne die Absicht, den sozialen Konventionen zeitweise inkognito zu entfliehen, die Algernon mit seiner Erfindung von Bunbury verfolgt. Ein weiterer komischer Effekt ergibt sich durch die Binnenalliteration der beiden Bs als Silbenanlaute, die jeweils von dem Buchstaben U gefolgt werden, eine orthographische, nicht aber phonetische Koinzidenz. Doch nicht nur auf phonologischer, sondern auch auf morphologischer Ebene weist das Wort *Bunbury* skurrile Züge auf, denn Wilde fügt ihnen noch Derivate hinzu. Eine Person, die sich der Technik des Herausredens und Entziehens aus gesellschaftlichen Verpflichtungen bedient, wird als *Bunburyist*, die Handlung, die dieser begeht, mit dem Verbalsubstantiv *Bunburying* wiedergegeben. Offenbar empfand Wilde es als notwendig, einen passenden Neologismus für diese Erscheinung zu finden, da er sie für weit verbreitet hielt.

### 3.2.2.8 Entstellte Sprichwörter und Redensarten

In ähnlicher Weise wie bei dem travestierten Sprichwort *Marriages/Divorces are made in Heaven* ([33] IMPORTANCE: 349) verfäht Wilde mit Redensarten und Sprichwörtern, die wiederum das Thema der Ehe betreffen, im letzten Teil des Dialogs zwischen Algernon und Jack. Seinen Äußerungen über ein Ehepaar, dessen liebevolles Verhalten zueinander auf Dinner-Partys er als skandalös qualifiziert, fügt Algernon den Satz hinzu: *“It is simply washing one's clean linen in public”* ([41] IMPORTANCE: 353). Es wird eine Inkongruenz durch den logischen Mechanismus der Umkehrung geschaffen, indem der Sinn einer idiomatischen Wendung durch den paradigmatischen Austausch eines Wortes, nämlich *dirty* gegen *clean*, in sein Gegenteil verkehrt wird. Das lexikosemantische Bindeglied und der Auslöser des komischen Effekts fallen in dem Wort *clean* zusammen, so dass sich das normale erste Skript leicht ermitteln lässt. Etwas komplexer gestaltet sich dieser Vorgang bei der Travestie der Redensart *“Two's company, three's a crowd”* (vgl. Sampson/Smith 1997: 315). Ihre deutsche Entsprechung ist etwa „Trautes Heim, Glück allein“, mit der sich eine ähnliche Manipulation kaum bewerkstelligen ließe, ohne ihre syntaktische Struktur oder ihre semantischen Implikationen entscheidend zu verändern. Nach der Beteuerung Jacks, das *Bunburying* unterlassen zu wollen, sobald er mit Gwendolen verheiratet sei, gibt Algernon zu bedenken: *“...in married life **three** is company and **two** is **none**”* ([42] IMPORTANCE: 353). Die beiden Zahlwörter werden in Form eines Chiasmus gegeneinander ausgetauscht, während das Nomen *crowd* durch das Indefinitpronomen *none* ersetzt wird, wodurch die unbestimmte quantitative Vorstellung „viele/sehr viele“ auf „keine“ reduziert wird. Das bloße Hören der verdrehten Redewendung im Theater dürfte auch beim englischen Zuschauer zunächst Ver-

wirrung hervorrufen, denn ihre Zuordnung zu der hinlänglich bekannten ursprünglichen Redewendung wird durch die zweifache Veränderung erheblich erschwert, so dass in Anbetracht des unablässig fortgeführten, die volle Aufmerksamkeit beanspruchenden Dialogs ihre gesamte Tragweite kaum auf Anhieb erfasst werden kann. Die besondere Schwierigkeit besteht darin, dass die in dem modifizierten Sprichwort aufgehobene Skriptopposition nicht auf den ersten Blick deutlich wird, da das erste Skript, also die Originalgestalt des Sprichwortes, nicht explizit genannt wird, sondern vom Rezipienten im Geist zu rekonstruieren ist. Allein die Wiedererkennung der bekannten Formulierung durch die syntaktische Ähnlichkeit mit ihrer Travestie dürfte beim englischen Zuschauer ein Lachen hervorrufen, während dem deutschen Rezipienten die verbale Komik in Ermangelung eines ähnlichen Sprichwortes in seiner Sprache allenfalls über die Absurdität der Aussage, also nur über die semantische Ebene deutlich wird. Damit deutsche Rezipienten auf das Verständnis solcher Passagen vorbereitet sind, sollte ihnen eine möglichst große Zahl an *proverbs* und *idioms* geläufig sein.

Algernons Ausspruch ist nicht allein deshalb komisch, weil er unlogisch zu sein scheint, sondern auch weil er unerhört, da bisher ungehört, anmutet. Er ist jedoch nicht minder sinnvoll als seine Originalfassung, wenn man sich vor Augen führt, dass man mit dieser noch eine weitere Redensart assoziieren kann, in der die magische Zahl drei eine negative Konnotation besitzt: *Bad luck goes in threes*, zu Deutsch etwa „Ein Unglück kommt selten allein.“ Gerade sie macht deutlich, dass es Wilde darum ging, bestimmte Konventionen der Gesellschaft, wie sie durch die Ehe verkörpert wurden, sowie rigide Denkmuster, die sich im Aberglauben und in Vorurteilen widerspiegeln, auf den Prüfstand zu stellen und der Lächerlichkeit preiszugeben. Gleichzeitig kommentiert Wildes pervertierte Version beider Redensarten die Handlung der Komödie: Das Eheleben Jacks mit seiner angebotenen Gwendolen wird aller Voraussicht nach durch die Allgegenwart ihrer Mutter, Lady Bracknell nicht in trauter Zweisamkeit verlaufen.

### 3.2.2.9 Verbale Komik zur Entlarvung der Doppelmoral der Gesellschaft

Ein Quäntchen – wenn nicht sogar die ganze – Wahrheit ist in jedem durch Wilde entstellten Sprichwort enthalten, was dem Rezipienten auf humorvolle Weise eine ungeahnte Sehweise der sozialen Wirklichkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermittelt. Provozierend möchte Algernon offenbar andeuten, dass seiner Meinung nach ein Dreiecksverhältnis anregender ist, als die ausschließliche eheliche Zweisamkeit, wie sie der viktorianische Moralkodex verlangte. Jack erkennt in der Aussage die Konzeption der Ehe, die seiner angeblichen Auffassung nach dem korrupten französischen Drama in der zweiten Hälfte des 19.

Jahrhunderts zugrunde liegt<sup>22</sup>. Die soziokulturell interessante und ebenso übertriebene wie nicht nachprüfbare Schlussfolgerung Algernons, dass die englische Gesellschaft die Richtigkeit der „Maxime“ des Dreiecksverhältnisses schon nach der Hälfte der Zeit bewiesen habe, weist auf die Doppelmoral der damaligen englischen Gesellschaft hin. Diese wird eindringlich durch Jacks direkt folgenden Kommentar hervorgehoben, den er als verkappter Bunburyist natürlich nicht so meinen kann: *“For heaven’s sake, don’t try to be cynical. It’s perfectly easy to be cynical”* ([43] IMPORTANCE: 354). Den ersten Satz dieser Aussage spricht er in der Rolle des Advocatus diaboli, der den Standpunkt des typischen, frommen Viktorianers wiedergibt, den zweiten als Dandy, der mit der Sprache jongliert, indem er das Wort *cynical* in einer scheinbar widersinnigen Argumentation wiederholt. Zunächst einmal erwartet der Rezipient nicht, dass jemand es für relevant erachten könnte, zu betonen, dass es äußerst leicht ist, zynisch zu sein, zum anderen brauchte man es nicht auszuprobieren, wenn es denn leicht wäre. An dem vorbeiredend, was Jack gesagt hat, verneint Algernon dessen Satz und setzt *anything* statt *cynical* ein: *“..., it isn’t easy to be anything nowadays.”* Die Genese der Inkongruenz gründet sich auf neben den selbstverständlichen semantischen auf syntaktische und pragmatische Aspekte unter Anwendung des logischen Mechanismus einer auf Pseudologik beruhenden Umkehrung, die dem Rezipienten die totale Ironie des ablaufenden Dialogs eindringlich ins Bewusstsein ruft. Der abrupte Wechsel des Vorstellungsbereichs auf den des gnadenlosen Konkurrenzkampfs mittels einer paradoxerweise nichtssagenden und gleichzeitig alles umfassenden Verallgemeinerung erspart Algernon eine direkte Reaktion auf den Vorwurf des Zynismus und hinterlässt beim verwirrten Zuschauer den Eindruck, dass man sich in dem Wettbewerb, möglichst zynisch zu sein, sehr anstrengen müsse, eine Schlussfolgerung, die der vorausgehenden Behauptung diametral entgegensteht.

### 3.2.3 Parodie eines viktorianischen Verhörs

#### 3.2.3.1 Inhaltlicher Rahmen des Gesprächs Jacks mit Lady Bracknell

Während des Begrüßungsgesprächs Algernons mit seiner Tante Augusta, genannt Lady Bracknell, zeigt Jack Interesse an deren Tochter Gwendolen Fairfax, was Lady Bracknell veranlasst, sogleich eine eingehende Befragung Jacks unter vier Augen durchzuführen. Das Register, dessen sich Lady Bracknell bedient, weist sie stellvertretend als Karikatur der *Victorian upper class* aus und charakterisiert sie, zusammen mit dem Tonfall, als äußerst hochnäsig und verschroben. Sie verkörpert das Gegenbild dessen, was Wildes ästhetischer Überzeu-

<sup>22</sup> Eugène Scribe und Alexandre Dumas fils sind die bedeutendsten Repräsentanten des bürgerlichen Theaters unter dem Zweiten Kaiserreich nach 1851, das sich primär mit dem Problem der Ehe auseinander setzte.



gung entspricht, die in der Essenz französischer Prägung ist. So lässt er Algernon ihr das Attribut *Wagnerian manner* zuschreiben (IMPORTANCE: 354), und sie selbst hat folgende Sätze zu sprechen: "*French songs I cannot possibly allow. ... But German sounds a thoroughly respectable language, and, indeed I believe is so*" (IMPORTANCE: 356). Diese deutschfreundliche Bemerkung rückt sie in die Nähe der Königin Victoria, die durch ihre Heirat mit dem Prinzen Albert August Karl von Sachsen-Coburg-Gotha dokumentierte, dass sie eine enge Verbindung zwischen England und Deutschland für wünschenswert hielt. Lady Bracknells Selbsteinschätzung als *a really affectionate mother* stimmt in keiner Weise mit ihrer Grundeinstellung und ihrer Handlungsweise überein. Der hieraus resultierende komische Effekt beruht also auf der Diskrepanz, die sich aus der Interdependenz der verbalen Komik auf der einen sowie der Charakter- und Situationskomik auf der anderen Seite ergibt.

Die Befragung durch Lady Bracknell ist wie ein Verhör angelegt und kann als Parodie eines solchen aufgefasst werden. Jack, der als Opfer erscheint, das in die Enge getrieben wird, beantwortet die ersten Fragen jeweils mit der gemeinhin als ungünstiger geltenden Alternative, so dass der Rezipient umso mehr in Erstaunen gerät, wenn Lady Bracknell unerwartet ihre höchste Zufriedenheit mit den Antworten Jacks bekundet, die überdies nicht der vollen Wahrheit entsprechen können. Diejenigen, die die ungeschminkte Wahrheit enthalten, führen schließlich dazu, dass sie ihn als zukünftigen Schwiegersohn ablehnt.

### 3.2.3.2 Komische Umkehrung: Kritik viktorianischer Moralvorstellungen

Nach den Präliminarien, in denen sie andeutet, dass sie einen strengen Maßstab anlegen wird, folgt unvermittelt die erste Frage, "*Do you smoke?*", auf die sie nur eine knappe Antwort Jacks zulässt, um sich hiernach in einer längeren Einlassung über ein mittelbar anschließendes Thema zu ergehen, bevor sie die nächste ihrer kurzen, meist nur aus drei bis vier Wörtern bestehenden Fragen „abschießt“. Diese Art der Gesprächsführung garantiert ihr die absolute Dominanz über den anderen, der durch ihre Überraschungs- und Überrumpelungstaktik in höchster Anspannung gehalten wird. Sprachlich manifestiert sich dies in dem vorherrschenden Gegensatz zwischen Jacks kleinlautem Ton und dem Brustton der Überzeugung und Überheblichkeit seiner Gesprächspartnerin. Man kann sich durchaus vorstellen, dass Wilde das Verhalten mancher Damen der Highsociety karikieren und gleichzeitig das Gesellschaftssystem, das sie hervorgebracht hat, an den Pranger stellen will. Das Vorbild für Lady Bracknell gab vermutlich Wildes Tante Emily Thomazine Warren ab, die Witwe eines Offiziers der britischen Armee, deren Befehlston Wilde tief beeindruckt haben muss (Ellmann 1988: 5).

Das gesamte Gespräch ist so angelegt, dass es die Absurdität und Eitelkeit der Handlungs-

weise und Normen der damaligen Oberschicht deutlich hervortreten lässt. So beginnt Lady Bracknell mit einer Frage von untergeordneter Bedeutung. Als Jack die Frage, ob er rauche, nach leichtem Zögern – ausgedrückt durch *well* – bejahen muss, zeigt sich seine Schwiegermutter in spe erfreut, was für den Zuschauer vollkommen unerwartet ist, und fügt erläuternd hinzu: “*A man should always have an occupation of some kind*” [44]. Die Inkongruenz entsteht unter Mitwirkung der pragmatischen Ebene und wird durch den logischen Mechanismus der inadäquaten Analogie begleitet. Da die spontane Konnotation von *occupation* „sinnvolle Beschäftigung“ lautet, teilt jedermann diese Ansicht, nämlich eine Arbeit zu haben, die etwas einbringt und zu Erfolg und Wohlergehen führen kann. Sie steht im krassen Gegensatz zum Rauchen, das im Allgemeinen als Laster gesehen wird und keine positive Bewertung verdient. Eine weitere Inkongruenz ergibt sich im Nachsatz “*There are far too many idle men in London as it is*”, mit dem Lady Bracknell ihre positive Meinung vom Rauchen uneingeschränkt bekräftigt. Indem sie es dem Müßiggang, dem es erwartungsgemäß zugeordnet werden sollte, kontrastiv gegenüberstellt, wird in der Opposition der Skripten „sinnvolle Beschäftigung“ und „Nichtstun“ deutlich, wo die Gesellschaftskritik ansetzt: an der Untätigkeit und Oberflächlichkeit der englischen Oberschicht, vorausgesetzt man nimmt die Formulierung wörtlich und vollzieht die einschränkende Definition von *men* als *aristocrats* nach. Diese Passage zeigt besonders deutlich, dass der Text Wildes im Spaßmodus verharret, jedoch gleichzeitig den Rezipienten durch Hinweise auf den realen gesellschaftlichen Hintergrund herausfordert, sich zu fragen, ob es sich nicht doch stellenweise um den Ernstmodus handeln könnte. Dieser ambivalente Umgang mit den Kommunikationsmodi macht es dem Zuschauer äußerst schwer, den Sinn des Textes immer eindeutig zu interpretieren. Einen weiteren Aspekt, der in der paradoxen Anlage der Biographie Wildes begründet ist, sollte man in diesem Zusammenhang nicht vernachlässigen: Er greift hier indirekt just die Verhaltensweisen der Oberschicht an, die er als Dandy selbst internalisiert hatte und in übersteigerter Form zur Schau stellte, um sie – quasi als lebendes Kunstwerk – lächerlich zu machen.

### 3.2.3.3 Sokratische Ironie im Kontext mit Kritik des Bildungssystems

Wenige Sekunden später präsentiert Lady Bracknell wiederum einen ihrer vorgefertigten Standpunkte in Form eines Lehrsatzes, der in seiner grammatischen Struktur und durch die Wiederholung der Formel “*a man should*“ dem oben genannten analog ist: “*...a man who desires to get married should know either everything or nothing.*” Betroffen nimmt der Zuschauer zur Kenntnis, dass Jack freimütig bekennt, er wisse nichts [45]. Seine Formulierung erinnert an das auf Lateinisch als *SCIO NESICIO* überlieferte Bekenntnis der Unwissenheit des Sokrates, das auf Ironie basiert und als Understatement eine gewisse Reserve bei der

Diskussion schwieriger Probleme verschafft. Ein Rezipient, der diese Assoziation nicht herstellt, ist umso verblüffter, wenn Lady Bracknell, die der sokratischen Ironie freilich weder kundig noch teilhaftig ist, Jacks Antwort gut heißt, zumal der gesunde Menschenverstand darauf hindeutet, dass Nichtwissen ein Makel ist. In ihrer darauf folgenden Äußerung "*I do not approve of anything that tampers with natural ignorance. Ignorance is like a delicate exotic fruit; touch it and the bloom is gone*" ([46] IMPORTANCE: 359) überlagern sich zwei teilweise inkongruente Vorstellungsbereiche, nämlich der der Unwissenheit und der der Unschuld. Obwohl das Wort *innocence* nicht fällt, ist es augenfällig, dass es sich seiner Bedeutung nach in beide Sätzen besser einfügen würde. Im zweiten erschiene der metaphorische Vergleich (*simile*) nicht ganz so weit hergeholt, wenn er sich auf *innocence* bezöge. Der Gedanke, dass der Autor *ignorance* durch *innocence* ersetzte, liegt aufgrund der ähnlichen Lautung beider Wörter nahe, die sich nur in zwei Phonemen unterscheiden. Im gleichen Augenblick denkt der Rezipient, der die Verwechslung trotz der etwas größeren phonemischen Distanz erkennt, an die Unschuld der Person, um die es in diesem Gespräch letztlich geht, Lady Bracknells Tochter Gwendolen. Hätte der Autor *innocence* eingesetzt, wie es die semantische Struktur erfordern würde, so wären die beiden Sätze weder in den vorausgehenden, noch in den nachfolgenden Kontext einzuordnen, in dem es um das Problem der Bildung und des Wissens geht. Da das erste Skript (*innocence*) nicht genannt wird, liegt in diesem Fall eine vorgestellte Paronomasie vor. Die Inkongruenz, die sich durch die Divergenz auf der lexikosemantischen Ebene und den simultanen Konflikt mit der extralinguistischen Ebene des soziokulturellen Kontextes ergibt, hinterlässt beim Rezipienten ein Gefühl des Unbefriedigtseins. Normalerweise treten bei einem Wortspiel die beiden Skripten deutlicher hervor, weil das Grundwort, auf dem es aufbaut, genannt wird, es sei denn es handelt sich um ein Rätsel. Allgemein kann man feststellen, dass die Komplexität derartiger Passagen auch den muttersprachlichen Rezipienten daran hindert, sich aller ihrer Implikationen bewusst zu werden, vor allem wenn ihm der Text nicht in schriftlicher Form vorliegt. Für einen Deutschen dürfte sich der Vorgang des Verstehens der verbalen Komik aufgrund fehlenden allgemeinen Hintergrundwissens ungleich schwerer gestalten. Eine Übertragung ins Deutsche wäre in der Lage, die lexikosemantischen Details nur begrenzt – etwa durch Umschreibung – wiederzugeben, während sie die phonologisch gestaltete Komik bezüglich *innocence* und *ignorance* nicht erfassen könnte.

Die gemeinsame semantische Basis von Unschuld und Unwissenheit nutzend, die darin besteht, dass jemand, der nicht um die wahren Hintergründe seiner Existenz und Lebensumstände weiß, im Stand der Unschuld verharret, solange er nicht das Bedürfnis verspürt, die gesellschaftlichen Bedingungen zu verändern, holt der Autor im nächsten Augenblick zu einem

Schlag gegen das englische Bildungssystem seiner Zeit aus, indem er die der Pädagogik zugrunde liegende Theorie von Lady Bracknell als *radically unsound* bezeichnen und sie eine überaus ironische Bemerkung anfügen lässt: “*Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever*” ([47] IMPORTANCE: 359). Die auf der pragmatischen Ebene generierte Inkongruenz ist in diesem Beispiel mit dem logischen Mechanismus der Umkehrung verbunden. Die verbale Komik dieser Äußerung liegt darin, dass dieser widersinnige und zugleich skandalträchtige Inhalt in einem durch Adverbien verstärkten sarkastischen Ton vorgetragen wird. Während *radically* und *whatsoever* sozusagen flankierend die extreme Position des Standpunktes hervorheben, dass das Bildungssystem nichts taue, wirkt das Adverb *fortunately* in Verbindung mit dem gleich darauf eingeschobenen *at any rate* als solches auf den ersten Blick beruhigend und beschwichtigend. Gerade hierdurch jedoch führt es in Verbindung mit dem Auslöser *no effect* einen umso stärkeren komischen Effekt herbei, da es in krassem Gegensatz zu der niederschmetternden Kritik steht. Es erscheint dem Rezipienten, der sich in der Erwartung einer positiven Schlussfolgerung getäuscht sieht, in diesem Kontext als deplatziert und inakzeptabel. Wer kann es schon als einen glücklichen Umstand ansehen, wenn das Erziehungssystem seines Landes als ineffizient bezeichnet wird?

In der folgenden Argumentation in Form eines Konditionalsatzes wird mit der Einführung des Vorstellungsbereiches „Revolte/Aufstand“ überraschend die Brücke zum offensichtlich doch nicht deplatzierten *fortunately* hergestellt: Es ist ein Glücksumstand für die höheren Schichten, dass die Bildung im Argen liegt, denn sonst könnten sich die unteren Bevölkerungsschichten ihrer gesellschaftlichen Benachteiligung bewusst werden, einen Aufstand am Grosvenor Square veranstalten und mit Gewalt der Herrschaft der Oberschicht ein Ende setzen. Die implizite Ausdrucksweise der Lady, die den Bewusstwerdungsprozess und seine möglichen Folgen nicht ausdrücklich erwähnt, wirkt zusätzlich komisch, da sie den Eindruck erweckt, als teile sie geheimes Wissen mit. Zum anderen werden ihre naive Sehweise und Weltfremdheit dadurch ersichtlich, dass sie glaubt, die Revolte könne sich am Grosvenor Square, einem bevorzugten Wohnsitz des Londoner Adels, ereignen. Die sprachliche Darstellung entspricht in ihrer Indirektheit und Ambivalenz genau der Vorgehensweise, die Wilde der englischen Oberschicht unterstellt und die er hier in unerwarteter Klarheit aus dem Munde von Lady Bracknell verlauten lässt: Die Vorherrschaft des Adels würde durch eine bessere Allgemeinbildung des Volkes ernsthaft in Gefahr geraten.

#### 3.2.3.4 Ausdruck des ungewollten Widerspruchs: *a simple, unspoiled nature*

Gegen die Unaufrichtigkeit der Oberschicht richtet sich auch die nächste Attacke Wildes. Sie offenbart sich in Lady Bracknells Einschätzung ihrer Tochter: “*A girl with a simple,*

*unspoiled nature, like Gwendolen, could hardly be expected to reside in the country*” ([48] IMPORTANCE: 360). Diese Äußerung enthält mehrere auf Paradoxa basierende inhaltlich und pragmatisch begründete Inkongruenzen zugleich. Zum einen steht der Inhalt des ersten Teils des Satzes im Widerspruch zu dem des zweiten Teils. Denn wenn Gwendolens Wesen einfach und unkompliziert wäre – was nach Einschätzung des Zuschauers schon aufgrund seines Eindrucks von ihrer Mutter nicht sehr wahrscheinlich ist – würde ihr das Leben auf dem Lande wahrscheinlich besser gefallen als das Leben in der Großstadt. Zum anderen entspricht das von Lady Bracknell gewählte Register in seiner Geschraubtheit nicht dem Gesprächsgegenstand, nämlich der Natürlichkeit. Das Satzsegment *simple, unspoiled nature* fungiert als Distraktor, der den Rezipienten auf eine falsche Fährte lockt. Als erster Auslöser ist *like Gwendolen* zu erkennen. Die nicht unbedingt notwendigen Kommata, die dieses Segment einschließen, lenken durch die mit ihnen verbundenen Sprechpausen die Aufmerksamkeit auf die beiden Wörter und heben damit die Widersprüchlichkeit der Aussage suggestiv hervor. Neben dem zweiten Auslöser *country* fällt besonders das der formalen Sprache zugehörige Verb *reside* ins Auge, das anstelle von *live* mit *in the country* verwendet wird. Während das Leben auf dem Lande die Konnotation des Natürlichen und Bescheidenen in sich trägt, evokiert *reside* in diesem Kontext die Vorstellung des Gegenteils: ein Leben mit höchstem Anspruch und Niveau und impliziert eine Umkehrung der herkömmlichen Wertvorstellungen.

### 3.2.3.5 *Minor matters*: Perversion der Werte

Nach weiteren Fragen, u.a. zum Londoner Domizil Jacks und seiner politischen Einstellung, tut sich zwischen Lady Bracknells Überleitung zur nächsten Frage und deren Inhalt eine extreme Inkongruenz auf: *“Now to minor matters. Are your parents living?”* [49]. Diese geschmacklose und an Zynismus grenzende Äußerung steht am Wendepunkt des Verhörs, das nach bisher positivem Verlauf nun auf die Ablehnung Jacks als Schwiegersohn hinausläuft. Die Überleitung wirkt umso unpassender, als es bisher um banale Themen ging und die Eltern, die im Leben eines Menschen von zentraler Bedeutung sind, in einen Zusammenhang mit Angelegenheiten oder Sachen von geringerem Wert gebracht werden. Der logische Mechanismus der Umkehrung bezieht sich folglich auf die Skriptopposition von „wichtig“ und „unwichtig“.

Lady Bracknell erscheint auch im weiteren Verlauf des Gesprächs in ihrer Herabsetzung allgemein anerkannter menschlicher Werte als gefühlskalt und berechnend. Ihre Formulierungen nehmen eine groteske Gestalt an, nachdem Jack kleinlaut das am allerwenigsten Erwartete zugegeben hat, nämlich dass er beide Eltern verlor. *“To lose one parent, Mr Worthing, may*

*be regarded as a misfortune, to lose both looks like carelessness*” [50]. Die Genese der Inkongruenz ist sowohl syntaktischer als auch pragmatischer Natur und geht mit dem logischen Mechanismus der inadäquaten Analogie einher. Der in den Worten der Lady Bracknell enthaltene Vorwurf wirkt umso massiver durch die Anapher von *to lose* und ist in Form einer Klimax mit zwei Elementen aufgebaut: *one – misfortune* → *both – carelessness*. Während *misfortune* (Missgeschick) Schuldlosigkeit impliziert und vom Zufall bestimmt ist, muss man bei *carelessness* (Nachlässigkeit) schon von einem Vorsatz ausgehen. Allein die Mutmaßung, Jack könne vorsätzlich dazu beigetragen haben, dass er seine Eltern verlor, läuft dem gesunden Menschenverstand zuwider, denn unter normalen Umständen sind die Eltern für ihre Kinder verantwortlich und nicht umgekehrt. Im Zusammenhang mit einem Vorwurf erscheint ein solcher Gedankengang als absurd. Um den Humorgehalt dieser Äußerung genauer zu erfassen, muss man die Konnotationen und semantischen Implikationen der Bestandteile des Satzes näher anschauen. Wiederum ist die Wortwahl dem Bezeichneten nicht adäquat, denn Lady Bracknell löst das Verb *to lose* aus seinem idiomatisch festgelegten Kontext, *to lose one’s parents*, heraus, und reduziert es auf seine Grundbedeutung *to lose something*, um es alsdann in einem Zusammenhang zu präsentieren, der die Assoziation der Eltern mit Dingen nahe legt, so dass man den Eindruck gewinnt, man könne seine Eltern wie etwa einen Regenschirm verlieren. Ein zusätzlicher komisch wirkender Kontrast entsteht auf der Diskursebene durch die quasi im Ernstmodus befindlichen Reaktionen Jacks, den die Äußerungen seiner Tante sichtlich getroffen haben, und der von Mal zu Mal hilfloser wirkt.

### 3.2.3.6 Ironisches Echo als verbale Waffe

Jack sieht sich endlich gezwungen, die Wahrhaftigkeit seiner Antworten zu unterstreichen mit dem Vorsatz, die aus seiner Sicht falsche Auffassung seiner Gesprächspartnerin richtig zu stellen: *“The fact is...”*. Es hat zunächst den Anschein, als könne ihm dies gelingen, denn die Feststellungen Lady Bracknells bleiben durch die Verwendung der Ausdrücke *may be regarded as* und *looks like* zunächst vage. Das Missverständnis aufklären wollend, stiftet Jack aber nur weitere Verwirrung, als er das Verb *to lose* noch einmal aufgreift und sein Subjekt gegen sein Objekt austauscht. Resultat dieses Chiasmus ist: *“...my parents seem to have lost me.”* Nun ist die triviale Wahrheit heraus, und nur so kann es nach den Regeln der Logik gewesen sein. Die Formulierung mit *seem* verstärkt durch den in ihr enthaltenen Anflug der Unsicherheit die komische Wirkung, die freilich in erster Linie auf dem sehr ungewöhnlichen Inhalt des Satzes beruht. Denn die Folge daraus ist, dass Jack als Baby irgendwo aufgefunden wurde, was er schließlich nach kurzen Zögern mit dem Hinweis auf seine nicht genau feststellbare Identität zugibt: *“...I was found.”* Die Zögerlichkeit, mit der ein klar auf der Hand liegender

Sachverhalt vorgetragen wird, steht im Gegensatz zu deren Erschließbarkeit mit den Mitteln der Logik. Implizit bedeutet dies, dass der Gedanke an die ungünstigen Folgen, die sich aufgrund von Vorurteilen für denjenigen ergeben werden, der sich zu seiner Identität bekennt, ihn daran hindert, sich unverblümt und ungehemmt zu äußern. Mit seinen klanglichen und semantischen Eigenschaften wirkt das Wort *found* wie ein Paukenschlag auf Lady Bracknell, die es mit größerer Lautstärke sogleich wiederholt [51]. Erstaunen und Entrüstung zeigen sich in diesem ironischen Echo, ein Mittel, das der klassischen Rhetorik gemäß als verbale Waffe eingesetzt wurde, um den Gegner bei Gericht oder in einem politischen Rededuell zu demoralisieren und seine Darstellung nach und nach zu entkräften. Wiederum schickt sich Jack an, die Angelegenheit näher zu erläutern und schiebt eilfertig die entsprechenden Details ein, welche skurril und unglaublich erscheinen, da sie auf einer Serie von Zufällen beruhen. So erhielt Jack den Familiennamen Worthing, weil ein älterer Herr namens Thomas Cardew gerade eine Fahrkarte erster Klasse nach Worthing, einem Badeort in Sussex, in der Tasche hatte, als er das Baby fand. Die Akkumulation von unwahrscheinlichen Begebenheiten steht erst am Anfang einer komischen Dramatisierung der Ereignisse, die in Form einer Eskalation angelegt ist und in deren Verlauf in der Form einer Antiklimax paradoxerweise immer unwesentlichere Einzelheiten zutage gefördert werden in dem vergeblichen Bemühen, näher an den Kern der Sache heranzukommen. Die Fragen der Lady hinterlassen immer stärker den Eindruck der Beliebigkeit und Belanglosigkeit. Sie sind zwar formal von kriminologischer Genauigkeit, scheinen aber nicht auf ein klar definierbares Ziel hinauszulaufen und wirken in ihrer Überflüssigkeit lächerlich. Die Struktur der Antiklimax deutet auf pragmatischer Ebene auf den logischen Mechanismus der Umkehrung hin, während die Inkongruenz zusätzlich durch den phonologischen Aspekt des ironischen Echos verstärkt wird. Im nächsten Teil des Wortwechsels liegt der gleiche Sachverhalt vor, wodurch sich eine Steigerung der komischen Wirkung ergibt. Als Jack mit ernster Miene zu verstehen gibt, dass er in einer Reisetasche (*hand-bag*) gefunden wurde, drückt Lady Bracknell ihren Schock im ironischen Echo “A *hand-bag*?” aus. Zur Beschwichtigung hält Jack Einzelheiten bereit, die, wiederum in einer Antiklimax, noch banaler als seine vorausgehenden Erklärungen sind: Die Tasche war schwarz und hatte Griffe, war also eine ganz normale Tasche.

### 3.2.3.7 Konnotationen des Wortes *cloak-room*

Gerade das Wort *ordinary* scheint Lady Bracknell dazu zu animieren, sich in einem überaus gehobenen Register nach dem Ort der Begebenheit zu erkundigen, indem sie *in what locality?* anstelle von *where?* benutzt. Jack teilt ihr mit, dass dies in einem *cloak-room* geschah [52]. Dieses Wort hat primär die Bedeutung von Garderobe, wird jedoch in diesem

Kontext als Gepäckaufbewahrung verstanden und erscheint als solches auch in den meisten deutschen Übersetzungen des Stückes. Im Zusammenhang mit einem Bahnhof stellt sich beim heutigen Sprecher des britischen Englisch unweigerlich die Assoziation mit einer weiteren Bedeutung, nämlich als Toilette ein<sup>23</sup>. Während der Grad der verbalen Komik des Wortes Gepäckaufbewahrung sich im Deutschen recht bescheiden ausnimmt, da es durch den Kontext „Bahnhof“ eindeutig definiert ist, tritt die Komik in dem britischen Wort *cloak-room*, das heutzutage in der gegebenen semantischen Umgebung die drei oben genannten Bedeutungen zulässt, recht drastisch hervor. Wählt der Rezipient den Begriff „Bahnhofstoilette“, so benutzt Jack in dieser Lesart einen Euphemismus, um die Peinlichkeit der Situation herunterzuspielen. Da er nun einmal zugegeben hat, in der Gepäckaufbewahrung, vielleicht gar auf der Bahnhofstoilette, auf diesem niedrigsten und am wenigsten respektablen aller Orte, aufgefunden worden zu sein, nützt es ihm nichts mehr, zu erwähnen, dass dies auf dem Bahnhof aller Bahnhöfe, nämlich Victoria Station geschah. Die Tatsache, dass Wilde Victoria Station ausgewählt hat, ist an sich nicht komisch. Wenn man diesen Namen jedoch als Anspielung auf Königin Victoria bezieht, die während Wildes gesamter Lebenszeit regierte und zu der er ein widersprüchliches Verhältnis hatte, stößt man auf ein weiteres Paradoxon: Er bewunderte sie als Person, konnte aber ihren politischen Führungsstil aufgrund ihres *imperial character* nicht akzeptieren (Ellmann 1988: 509). So könnte der direkte Zusammenhang zwischen dem großen Namen der Königin, der als lateinisches Wort mit der Bedeutung „Sieg“ selbst schon Programm war, und der Bahnhofstoilette oder Gepäckaufbewahrung eine Variante des Gegensatzes des Erhabenen mit dem Niederen darstellen und bei gewissen Zeitgenossen Wildes als Bathos ein sardonisches Lachen erzeugt haben. Die Genese der Inkongruenz erfolgt im Zusammenhang mit der Diskursebene und ist neben Antiklimax und Kontrast mit einer inadäquaten Analogie und verknüpft, die auf einer durch die Polysemie des Wortes *cloak-room* bedingten freien Assoziation beruht.

### 3.2.3.8 Missverständnisse und Pseudologik: Grundlage der Verurteilung

Ein drittes Mal stößt Lady Bracknell verächtlich ihr ironisches Echo aus: “*The cloak-room at Victoria Station?*” (IMPORTANCE: 361), dem Jack die täppische Bestätigung “*Yes. The Brighton Line*” folgen lässt. Nachdem sie die Überflüssigkeit dieser Zusatzinformation getadelt und in Form eines Understatements ihre totale Verwirrung zugegeben hat (“*I feel somewhat bewildered*”), schickt Lady Bracknell sich an, eine kommentierende Zusammenfassung dessen zu geben, was Jack ihr in diesem Gespräch geboten hat. Der von Wilde mit höchster

---

<sup>23</sup> Im *Cambridge International Dictionary* von 1995 heißt es: “*Cloakroom is sometimes used to avoid saying toilet when referring to one in a public building.*”



Kunstfertigkeit gestaltete Höhepunkt des Gesprächs enthält auf engstem Raum – in Verbindung mit rhetorischen Mitteln wie der Hyperbel und der bizarren Verzerrung – ein Konglomerat an Missverständnissen und Mutmaßungen und gipfelt zunächst in einem abwegigen Vergleich mit der Großen Revolution von 1789, dem sich eine rhetorische Frage nach deren Folgen anschließt, die in ihrer Vagheit kaum zu übertreffen ist und unbeantwortet bleibt. Dem Rezipienten ist bewusst, dass die Sprecherin, der die Fähigkeit des *wit* nicht gegeben ist, die Frage selbst nicht befriedigend beantworten könnte. Was sie ausdrückt, ist ein von Unwissenheit und plumpen Klischees bestimmtes Geschichtsbewusstsein, das eine latente Angst vor einem Umsturz im eigenen Lande hervorruft. Hierdurch wird eine Brücke zu Lady Bracknells Ausführungen im ersten Teil des Gesprächs über den Zusammenhang von Bildung und Gewaltakten geschlagen, durch die die Komik ihres Charakters hervortritt. Von überwältigender Scheinlogik ist ihre folgende Äußerung, die wiederum die Diskrepanz zwischen dem Niederen, verkörpert durch den *cloak-room*, und dem Erstrebten, einer angesehenen Position in der höheren Gesellschaft, aufgreift. Die Grundlage für die am Ende des Dialogs ausgesprochene Verurteilung Jacks durch Lady Bracknell ist damit gelegt. Die verschlüsselte Formulierung mit dem Inhalt, ein *cloak-room* sei möglicherweise ein Ort, wo man eine gesellschaftlich relevante Unbedachttheit (*social indiscretion*), im Klartext heißt dies die Zeugung eines ungewollten Kindes, verbergen könne, enthält eine pragmatisch begründete Inkongruenz zwischen Register und Stil auf der einen und dem besprochenen Gegenstand auf der anderen Seite und überschneidet sich mit den soeben genannten komischen Implikationen des gesamten Kontextes.

### 3.2.3.9 Syntagmatisch bedingte Inkongruenz: Ausdruck der Verachtung

Zur Überlagerung von Inkongruenzen kommt das Understatement, typischerweise ausgedrückt durch Adverbien wie *hardly*, als weitere Komponente hinzu. Der einschränkende Sinn von *probably*, das sich in dem einem Anakoluth ähnlichen Einschub befindet, wird paradoxerweise sogleich durch das bestätigende *indeed* nivelliert und dokumentiert den widersprüchlichen Charakter der Schlussfolgerungen Lady Bracknells in eindrucksvoller Weise. Verkürzt man den Satz auf seinen Kern, so ergibt sich: “[A] *cloak-room* could hardly be regarded as an assured basis for a recognized position in good society.” Das Subjekt ist mit den nachfolgenden Satzelementen nicht kombinierbar, wodurch eine syntagmatisch bedingte Inkongruenz entsteht. In einem anderen Kontext könnte man sich beispielsweise *a poor education* anstelle von *a cloak-room* vorstellen. In der vorgeblichen Absicht, Jack helfen zu wollen, den Makel zu kompensieren, dass er als Findelkind auf einer Toilette oder in der Gepäckaufbewahrung gefunden wurde, gibt Lady Bracknell ihm den Ratschlag [53]:

I would strongly advise you, Mr Worthing, to try to acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over (IMPORTANCE: 361).

Dass es sich eigentlich nicht um einen gut gemeinten Rat, sondern um eine Warnung und die Vorbereitung einer Abfuhr handelt, wird in der einleitenden Formulierung anhand des Adverbs *strongly* in Verbindung mit einem drohenden Ton schon angedeutet. Die Wortwahl, nämlich *advise* anstelle von *warn* einzusetzen, führt an dieser Stelle zu einem Understatement, das die wahre Absicht der Lady Bracknell noch verschleiert. Nach dem, was sie im Folgenden äußert, kann man mit Sicherheit annehmen, dass dies aus purer Böswilligkeit geschieht und nicht aus Vorsicht, für den Fall, dass ihr Gesprächspartner aggressiv werden sollte. Die volle Einsicht, dass das Verb *advise* deplatziert ist, wird sich erst ergeben, nachdem die Quintessenz des Gesagten verstanden worden ist. Um den komischen Effekt der Aussage zu steigern, greift Wilde auf die Katachrese zurück, die ebenso wie im vorausgehenden Beispiel in einer syntagmatisch bedingten Inkongruenz besteht und auf einer inadäquaten Analogie beruht. Die beiden Verben *acquire* und *produce* sind mit ihren jeweiligen Objekten nicht vereinbar. Sie beziehen sich üblicherweise nicht auf Personen, sondern auf Gegenstände bzw. Abstrakta, die man erwerben oder beibringen kann. Im Rahmen der Parodie eines Verhörs liegt es nahe zu vermuten, dass der Ausdruck *to produce a parent* analog zu der idiomatischen Wendung *to produce a witness* entstanden ist, denn der Elternteil, falls er denn von Jack gefunden werden könnte, hätte zu bezeugen, dass dieser sein rechtmäßiger Sohn ist. Die Realisierung des Rates dürfte nach Lage der Dinge ohnehin aussichtslos sein, auch wenn Lady Bracknell großzügigerweise einräumt, dass ein Elternteil, ganz gleich ob es der männliche oder der weibliche sei, ausreiche. Ebenso wie bei dem Hinweis auf den Termin (am Ende der Partysaison) handelt es sich hier um irrelevante Ausschmückungen, die ein wirklich guter Ratschlag besser nicht enthalten sollte. Form und Inhalt der Aussage klaffen folglich auseinander. In seiner lächerlich und naiv wirkenden Beteuerung, er könne jederzeit die Tasche beibringen, verwendet Jack nun das Verb *produce* quasi demonstrativ in einem typischen Kontext, wodurch dem Rezipienten die fälschliche Verwendung des Verbs durch Lady Bracknell noch einmal vor Augen geführt und der mit ihm verbundene komische Effekt gesteigert wird.

Bevor sie voller Verachtung und Entrüstung den Raum verlässt, drückt Lady Bracknell ihren ganzen Unmut in einigen extrem komprimierten Schlussbemerkungen aus. Während die hier neutral formulierte Aussage, dass sie und ihr Mann ihre Tochter nicht mit Jack verheiraten möchten, einen stark ironischen Unterton besitzt, steigern die durch Katachrese gekennzeichneten Ausdrücke *marry into a cloak-room*, *and form an alliance with a parcel* die partielle Ironie zum Sarkasmus [54]. Indem sie Jack als Person metaphorisch mit einem Paket

und den Ort, dem er entstammt, also sein Elternhaus, mit einer Gepäckaufbewahrung in einer inadäquaten Analogie gleichsetzt, entpuppt sich Lady Bracknell als maßlos überheblich, kaltherzig und zynisch. Dies kommt auch in ihrer unangemessenen Sprache zum Ausdruck, denn sie reiht die Satzsegmente mechanisch aneinander, ohne die syntagmatischen Regeln zu beachten. An dieser Passage wird besonders deutlich, wie Wilde die verbale Komik zur indirekten Charakterisierung von Lady Bracknell einsetzt. Sie ergibt sich in erster Linie aus Inkongruenzen, die sich zwischen der syntaktischen, der pragmatischen und der – stets beteiligten – lexikosemantischen Ebene abspielen.

### 3.2.4 Abschließende Bemerkungen

#### 3.2.4.1 Omnipräsente Inkongruenz zur kritischen Bespiegelung der Widersprüche der viktorianischen Gesellschaft

Verbale Komik dient in *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* als Instrument der Kritik eines Gesellschaftssystems, das mit ideologischen Begriffen wie Viktorianismus, Imperialismus, Puritanismus und Sozialdarwinismus charakterisiert werden kann, sowie der Kritik an Verhaltensweisen von Individuen, deren großbürgerliche Überheblichkeit, spießbürgerlich-rigide Moralvorstellungen und Vorurteile angeprangert werden. Zum anderen erscheint verbale Komik auch als Mittel zum Ausdruck von Selbstkritik, z.B. wenn die beiden Dandys, Algernon und Jack, sich über Methoden unterhalten, wie man bestimmte soziale Zwänge umgehen kann. In all seinen Figuren – selbst in Lady Bracknell, auch wenn er sie als Antipodin zur Darstellung seiner Gegenposition erkoren hat – ist jeweils ein Teil von Oscar Wilde selbst enthalten, indem er seine eigenen Paradoxien in sie hineinprojiziert und diese sozusagen, einem Experiment ähnlich, in ihren jeweiligen Rollen durchspielen lässt, was auf der Diskursebene beobachtbar ist. Ein wesentliches Phänomen in *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* ist die konstante Simultaneität mehrerer komischer Effekte, wobei sich überlagernde Elemente verbaler Komik meist im Spiel sind. Auf diese Weise wird der Zuschauer in den Bann der Komik gezogen, so dass dessen Zwerchfell sich erst nach dem Schlussvorhang entspannen kann. Voraussetzung für diesen dem Domino-Effekt ähnlichen Vorgang ist, dass der Rezipient sich der Vielzahl der soziokulturellen und psycholinguistischen Querverweise und der sprachlichen Feinheiten bewusst ist. Ist dies nicht der Fall, so ergeben sich nur dort Lacheffekte, wo nonverbale Komik unterstützend eingesetzt wird, bzw. wo die verbale Komik an der Oberfläche liegt, also bei rhetorischen Mitteln, die die omnipräsente Inkongruenz deutlich hervortreten lassen, wie sie z.B. die Übertreibung oder das Understatement darstellen. Die verbale Komik spielt sich im Wesentlichen auf der syntaktischen, der semantischen

und der pragmatischen Ebene ab. Es sind fast alle Kategorien des Komischen bis hin zum Makabren enthalten, und viele der klassischen stilistischen und rhetorischen Mittel kommen zur Anwendung. Der unentwegte Einsatz verbaler Komik in *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* kann im Zusammenhang mit Wildes Bemühen um eine Enttabuisierung oder zumindest eine kritische Reflexion der Tabus der viktorianischen Gesellschaft gesehen werden, deren herrschende Schicht durch puritanische Strenge und imperialistisches Machtstreben geprägt war. Die Persionen des durch Tabus bestimmten Denkens und Handelns spiegeln sich in den zahlreichen Entstellungen linguistischer Elemente wider, die sich im Text der Komödie finden. Getreu dem Grundsatz "*A truth in art is that whose contradictory is also true*", den er in *The Truth of Masks* formulierte (vgl. Ellmann 1988: 95), zielt Oscar Wilde als Ironiker darauf ab, den Rezipienten in oder hinter der durch Komik modifizierten Gestalt der Sprache die Wahrheit entdecken zu lassen und das Wertesystem sowie die ihm zugrunde liegenden Ordnungskriterien in Frage zu stellen. Er nutzt dabei die Gegebenheit, dass jedes semantisch relevante Element im Spaßmodus durch sein Gegenstück ersetzt werden kann. Der daraus resultierende primäre Effekt ist im Allgemeinen von Verblüffung oder Verwirrung, der sekundäre durch Lachen gekennzeichnet. Noch während des Lachens setzt der rationale Prozess ein, an dessen Ende in der Regel eine neu gewonnene Einsicht steht. Als Beispiel sei noch einmal der oben beschriebene Austausch von *marriage* gegen *divorce* ins Gedächtnis gerufen ([33] IMPORTANCE: 349).

Durch die mehrfache Verschachtelung und äußerst komplexe Anlage des Dialogs, dessen Fortlauf zum Teil dem Prinzip des sogenannten Schneeballsystems ähnelt, indem linguistische Elemente wiederholt vom Gesprächspartner aufgegriffen werden und mittels Assoziation in immer neuen Zusammenhängen erscheinen, ist eine vollständige Erfassung der verbalen Komik bei der ersten Begegnung mit dem Drama kaum möglich, umso weniger, wenn diese anlässlich eines Theaterbesuches stattfindet. Für deutsche Rezipienten bedeutet dies, dass die linguistischen und soziokulturellen Implikationen – wie oben exemplarisch geschehen – besonders ausführlich betrachtet werden müssen, während einem Engländer ein direkter Zugang zu ihnen je nach Bildungsstand in mehr oder weniger hohem Maße möglich ist. Die auf Ambivalenz und Ironie basierende Vermeidungsstrategie Wildes zu durchschauen, dürfte für einen deutschen Rezipienten ebenso leicht sein wie für einen englischen; ihre Objekte zu benennen, könnte einem Deutschen nach Berücksichtigung aller notwendigen Imponderabilien sogar weniger Probleme bereiten, da er die englische Kultur und Sprache aus der Distanz betrachten und gesellschaftskritische Andeutungen vorbehaltlos kommentieren kann.

### 3.2.4.2 Rezeption der Kritik Wildes

Die verbale Komik in Aussagen über die politische Realität im Lande wurde vom englischen Zuschauer des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der mehrheitlich der Oberschicht oder der oberen Mittelschicht angehörte, nicht so eingeordnet, dass für beide Teile, Autor und Rezipient, der Vorteil daraus erwachsen wäre, wie er Wilde letztlich vorschwebte, nämlich eine vorbehaltlose und ehrliche Kommunikation miteinander. Wilde geriet vielmehr an die Grenzen des Humorverständnisses, denn sein Sarkasmus, mit dem er Personen und Institutionen der Lächerlichkeit preisgab, indem er ihre Tabus berührte, konnte als Zynismus ausgelegt werden. Man könnte meinen, dass man Kritik am politischen System mittels verbaler Komik in England seit der Veröffentlichung der Romane von Charles Dickens durchaus kannte und als Anregung zur Verbesserung sozialer Missstände schätzte, doch Wildes verbale Komik als gesellschaftsveränderndes Instrument war anders geartet: Er schloss u.a. durch seine scharfzüngige und auf *wit* beruhende Verwendung der Sprache aus, dass man ihm die Qualität des gutmütigen, mitleidvollen, am Schutz des Schwachen interessierten und letztlich an das Gute im Menschen glaubenden Autors zugestand, wenngleich es Wilde, ebenso wie Dickens, grundsätzlich um eine positive Veränderung durch Bewusstmachung ging. Bedingt durch die Art des Humors Oscar Wildes konnte – oder musste – sich auch der gebildete Rezipient jener Zeit zutiefst verletzt oder zumindest in die Irre geleitet fühlen, da er durch seine dem politischen System immanente Denkweise nicht in der Lage war, die volle Tragweite der durch Humor kodierten Aussagen zu begreifen, selbst wenn er sie im Unterbewusstsein spürte. Wildes wie eine Waffe gegen die führende Schicht gerichtete verbale Komik war und ist umso unverständlicher, als ihm als Abkömmling des Adels ein gewisser Hang zur Selbstzerstörung und Nestbeschmutzung unterstellt werden konnte. Die erwartete Reaktion auf eine derart unerhörte Sprache, deren Inhalt teilweise als amoralisch angesehen wurde, war emotionaler Natur und führte zu einer Unterbrechung der Kommunikation dadurch, dass der generelle NBF-Kommunikationsmodus der Komödie ignoriert und verbale Komik mit Verbalinjurien gleichgesetzt wurde, was eine rationale Auseinandersetzung mit Wildes eigentlicher Intention behinderte<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Die emotional gesteuerte relative Verständnislosigkeit gegenüber der Grundhaltung und Kunst Wildes mag u.a. als Erklärung dafür gelten, warum erst hundert Jahre nach der Uraufführung von *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*, im Jahre 1995, eine Gedenktafel in Poets' Corner in Westminster Abbey für Oscar Wilde enthüllt wurde.

### 3.2.4.3 Problem der Übertragung ins Deutsche

Das Problem der Übersetzung der Komödie *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* – *A Trivial Comedy for Serious People* ins Deutsche deutet sich schon im Titel an. In deutschen Theatern läuft das Stück zumeist unter der Bezeichnung *BUNBURY*, wodurch der Schwerpunkt auf einen – wenn auch entscheidenden – Aspekt des Stückes verschoben wird, der dem Themenbereich „Ernst/ernst“ eigentlich untergeordnet ist. Der in der Übersetzung vorgeschlagene Untertitel „Es ist wichtig, ernst/Ernst zu sein“ (Wilde 1988), der sinngemäß dem englischen Haupttitel entspricht, nähme sich ungewöhnlich, ja geradezu unbeholfen aus und wäre der englischen Version nicht ebenbürtig. Das Wort *importance* ist im Deutschen nicht nominal wiederzugeben, was letztlich auf die ihm folgende Gerundialkonstruktion *of being earnest* zurückzuführen ist. Daher spiegelt sich die implizite Bedeutung des Nomens, die u.a. die Gravität, Wichtigtuerei und Überspanntheit des viktorianischen Menschen einschließt und damit einen wesentlichen Anteil der verbalen Komik des Titels ausmacht, in der Übertragung kaum wider. Und schließlich führt der Vergleich einer englischen und einer deutschen Aufführung dieser Komödie dem Rezipienten drastisch vor Augen, in welchem geringem Maße weder die sprachlich noch die soziokulturell definierten Elemente der verbalen Komik in der Übersetzung zu erfassen sind, so dass man zu dem zugegebenermaßen gewagten Schluss kommen kann, dass die Komik des Stückes selbst in der schlechtesten englischen Aufführung besser zum Tragen kommt als im besten deutschen Theater.

### 3.3 George Bernard Shaw, *PYGMALION*

#### 3.3.1 Einleitende Bemerkungen

##### 3.3.1.1 Sprache als Mittel zur Veränderung der Gesellschaft

Die verbale Komik in *PYGMALION* (1912) verleiht der Kritik Shaws an der kapitalistischen Klassengesellschaft Ausdruck. Sie richtete sich zunächst gegen die britische Oberschicht des Edwardian Age, die an den rigiden Verhaltensnormen des Victorian Age festhielt und damit die Kluft zwischen Arm und Reich fortschrieb. Durch seine Forschungen über die soziale Funktion der Sprache, die ihn den Zusammenhang zwischen der Schichtenzugehörigkeit und der Sprechweise erkennen ließen, war Shaw zu der Überzeugung gekommen, dass die Spracherziehung in Großbritannien reformiert werden müsse. Als Mitglied der *Fabian Society*, deren erklärtes Ziel eine klassenlose Gesellschaft war, glaubte Shaw, dass die Benachteiligung der *working class* durch deren Übernahme der sprachlichen Normen des von den oberen Schichten gesprochenen Englisch vermindert werden könne. Außerdem strebte er eine Vereinfachung des Regelwerks, u.a. in Form einer Rechtschreibreform an, um das Erlernen des *Standard English* zu erleichtern.

Shaw hat sich in *PYGMALION* zum Ziel gesetzt, eine kritische Betrachtung seiner Muttersprache in Form eines Experiments durchzuführen, um gleichzeitig den Anspruch der gebildeten Klasse, der *upper middle class*, in Frage zu stellen, allein im Besitz der Hochsprache zu sein und die Möglichkeiten der weniger Gebildeten, also der *working class*, zu untersuchen, über die Anpassung der individuellen Sprachkompetenz sozial aufzusteigen. Die Funktionen und der Stellenwert der Sprache werden dabei kritisch beleuchtet. Es wird sehr deutlich herausgearbeitet, dass der Sprache die Schlüsselrolle bei der Emanzipation zukommt, da sozialer Aufstieg und Status an der sprachlichen Kompetenz gemessen werden. Als implizite Voraussetzung ist die auf Klischees beruhende und bei großen Bevölkerungsteilen vorherrschende Neigung, von der sprachlichen Kompetenz einer Person auf deren intellektuelle Qualitäten und Führungskraft zu schließen, Bestandteil dieses Ansatzes. Einige Ausführungen Peter Trudgills seien hier zitiert, um die Tatsache hervorzuheben, dass es sich hierbei um ein Phänomen handelt, das immer noch aktuell ist:

Because language as a social phenomenon is closely tied up with the social structure and value systems of society, different dialects and accents are evaluated in different ways. Standard English, for example, has much more status and prestige than any other English dialect. ... Standard English, moreover, is frequently considered to be *the* English language, which inevitably leads to the view that other varieties of English are some kind

of deviation from a norm, the deviation due to laziness, ignorance or lack of intelligence (Trudgill 1983: 19f).

Wenngleich Shaw der Sprache einen erheblichen Anteil an der Veränderung der Gesellschaft zumaß, sah er doch den Versuch des Professors Higgins, Eliza gemäß seiner Ankündigung “...*I’ll pass her off as a duchess in six months*” (PYGMALION: 53) nach deren durch Mittel der Konditionierung herbeigeführte Verhaltensänderung als Dame der höheren Gesellschaft zu präsentieren, mit äußerster Skepsis. Higgins’ Theorie, die zunächst auf der Vorstellung fußt, dass es ausreiche, das sprachliche Niveau durch Ausmerzungen der dialektalen Anteile zu verändern und einige Umgangsformen zu verbessern, um den sozialen Status einer Person anzuheben, wird im Laufe des Stückes in Frage gestellt.

Es zeigt sich sehr deutlich, dass nicht allein die Sprache, sondern seit früher Kindheit internalisierte Verhaltensnormen und sogenanntes Herrschaftswissen von entscheidender Bedeutung für die Aufrechterhaltung der Klassenunterschiede sind.

### 3.3.1.2 Vorbemerkungen zum inhaltlichen Rahmen des Szenenausschnitts

Elizas erste Bewährungsprobe im Hause von Mrs Higgins steht im Mittelpunkt der dritten Szene des dritten Aktes (PYGMALION: 57-60). Eliza fällt während ihres Auftritts in ihre gewohnte Sprecherrolle zurück, da sie in der Kürze der Zeit ihrer Ausbildung bei Professor Higgins schwerpunktmäßig mit der Phonetik konfrontiert worden ist und den Wortschatz und die Grammatik der Zielsprache, des *Standard English*, aufgrund ihrer Komplexität noch nicht hinreichend beherrscht. Die junge Dame soll sich der Absprache nach nur auf unverfängliche, formal eng definierte Smalltalk-Themen beschränken. Doch durch Nachfragen und Zwischenbemerkungen der anderen wird sie provoziert, das bisher „beackerte“ Terrain zu verlassen und, sich über private Belange ihrer Familie äussernd, noch viel unpassendere Bemerkungen von sich zu geben als bisher. Die Reaktionen der Gesprächsteilnehmer auf das Übermaß an Ungeschicklichkeit reichen vom positiven Echo, das in Ironie verpackt wird, über Mitgefühl bis zur vollkommenen Verunsicherung.

Voraussetzung für die Analyse der Sprache der vorliegenden Szene ist die Kenntnis der Tatsache, dass der sprachliche Code einer Person hinsichtlich Aussprache, Wortschatz, Grammatik, aber auch Thematik in England die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht in einem bestimmten geographischen Gebiet verrät. Die Verständnisprobleme für einen deutschen Sprecher bezüglich der verbalen Komik resultieren im Wesentlichen aus der Zuordnung des Wortschatzes zu den entsprechenden Sprachregistern, Stilebenen und zu den gesellschaftlich definierten Eigenheiten der höflichen Konversation (*polite conversation*) der gehobenen Gesellschaftsschicht. Besonders erschwert wird eine Zuordnung in dieser Szene dadurch, dass auch einige der anderen Gäste, die dem Bildungsbürgertum zuzurechnen sind, aus der Rolle



fallen und vereinzelt Slang-Ausdrücke verwenden.

Ein Lernender der fremden Sprache ist in einer ähnlichen Situation wie Eliza und könnte daher auf die gleichen Fehler wie sie verfallen und z.B. eine überkorrekte und gestelzt wirkende Aussprache anwenden. Insofern ist ein besonderer Hinweis auf die übertrieben gestaltete Artikulation angebracht. In dem ausgewählten Ausschnitt gebraucht Eliza Ausdrücke, die ihren Gesprächspartnern zum Teil nicht geläufig sind, da sie nicht dem *Standard English* angehören und daher definiert werden müssen. Durch die unfreiwillige, das Inkongruenzprinzip geradezu übersteigernde Komik aufseiten der Hauptperson Eliza wird eine besonders intensive Wirkung erzielt. Die extrem formale Sprache und das steife Verhalten der Mitglieder der oberen Mittelschicht bilden einen Kontrast zu Elizas Abgleiten in das Vokabular des Cockney und in Themen, die mit ihrem sozialen Milieu eng verknüpft sind.

Auch Higgins missachtet die Verhaltensnormen aus Nervosität, denn er ist sich bewusst, dass sein Experiment auf tönernen Füßen steht, wie seine Äußerungen gegenüber seiner Mutter vor dem Auftritt Elizas beweisen: *“You see, I’ve got her pronunciation all right; but you have to consider not only how a girl pronounces, but what she pronounces; and that’s where—”* (PYGMALION: 54). Dies weist darauf hin, dass die verbale Komik des von Eliza Vorgetragenen zumeist auf die Inkongruenz zwischen der präntiösen Aussprache (*received pronunciation*) und den Gesprächsthemen, die sie wählen wird, zurückgehen dürfte, sich also im Wesentlichen auf der phonologischen und der pragmatischen Ebene abspielen wird.

### 3.3.2 Unfreiwillige verbale Komik – Elizas erste Bewährungsprobe

#### 3.3.2.1 Überkorrektheit – Sprache als Verräterin

Die überaus sorgsam artikulierte Aussprache der Begrüßungsformel *How do you do?* ([55] PYGMALION: 57) reflektiert die peinlich genaue Einhaltung der Ausspracheregeln des *Standard English* durch Eliza. Die Überkorrektheit ihrer Aussprache wirkt lächerlich, da eine banale Äußerung, die eigentlich nur eine Floskel ohne weitere inhaltliche Aussagekraft ist, ein unverhältnismäßig großes Gewicht bekommt. Welche Schwierigkeiten Eliza hat, die Eigenarten des ihr angestammten Cockney-Dialekts zu überwinden, bemerkt man schon daran, dass sie das Phonem H in *how*, das im Cockney keinen Reflex gehabt hätte, überdeutlich artikuliert. Die bewusste Beachtung der Eigenschaften der Hochsprache, die von dem Code ihres eigentlichen sozialen Milieus verschieden sind, führt zu Hyperkorrektheit, die als Übertreibung komisch wirkt. Die Lautung rückt in unverhältnismäßig hohem Maße in den Vordergrund.

Durch eine stark eingeübte und mechanisch wirkende Sprechweise wird der Anschein er-

weckt, als solle die Unsicherheit der Versuchsperson überdeckt werden. Gerade hierdurch aber tritt sie paradoxerweise umso deutlicher zutage. Dies erweist sich auch, als Eliza “*Is it not?*” statt “*Isn’t it?*” artikuliert ([56] *PYGMALION*: 57). Das Frageanhängsel wird hier ungewöhnlich stark betont und unterstreicht in komischer Weise ihre unnatürliche Sprech- und Verhaltensweise. Die mangelnde Flexibilität und übermäßige Steifheit der Probandin zeigt sich unter anderem an der stereotyp wiederholten Grußformel “*How do you do.*” Sie ist nicht in der Lage, auf die wohlmeinenden korrigierenden Hinweise von Mrs Higgins und Mrs Eynsford Hill einzugehen, die zur Entkrampfung der Situation beitragen sollen. Elizas Verhaltens- und Sprechweise weisen auf Bergsons im Jahre 1899 erstmals veröffentlichte Theorie des Lachens hin, gemäß der sich das Komische als “*du mécanique plaqué sur du vivant*” manifestiert (Bergson 1938: 50). Hinsichtlich der verbalen Komik bedeutet dies, dass Sprechakte nach wenigen rigiden Regeln ablaufen und im Kontrast zu einer lebendigen und ungezwungenen Kommunikation stehen. In der Umkehrung besteht also der zugrunde liegende logische Mechanismus, der schon frühzeitig auf die Vergeblichkeit des Vorhabens des Professors Higgins hinweist.

### 3.3.2.2 Kollision der Register: Wetterbericht und Smalltalk

Als er bemerkt, dass sein Experiment aufgrund verschiedener Ungeschicklichkeiten Elizas schon im Ansatz zu scheitern droht, begibt sich Higgins, dessen Nerven blank liegen, seinerseits auf eine sprachliche Ebene, die zum Zeitpunkt der Konversation noch unter der seiner Probandin liegt: er flucht. Die sprachliche Problemstellung kommt durch die Inadäquatheit seiner Äußerungen und die durch sie ausgelöste Verwirrung des Zuschauers besonders deutlich zum Ausdruck. Erwartungsgemäß hilft Mrs Higgins ihrem Sohn, den sie ob seines Fehltritts rügt, aus dem Dilemma, indem sie gegenüber Eliza das in England mit Abstand beliebteste Smalltalk-Thema, das Wetter, anspricht, und zwar in einem Ton, der der formalen, höflichen Konversation eigen ist (*conversationally*, *PYGMALION*: 58). In Elizas Antwort auf die Frage “*Will it rain, do you think?*” ergibt sich ein ausgefeiltes syntaktisches Gebilde, das in einem Wetterbericht in den Medien – im *Edwardian Age* in der Zeitung – hätte vorkommen können, keinesfalls aber in einer privaten Unterhaltung [57]. Ähnlich einem Automaten, der auf Knopfdruck reagiert, artikuliert sie ihre Worte so, als sei es ihr Anliegen, eine sachliche Information zu übermitteln. Eliza verwendet die neutrale und exakte Sprache der Wissenschaft mit den entsprechenden Fachbegriffen und macht durch ihre naive Überge-nauigkeit eine ungestörte Weiterführung des Gespräches unmöglich. Dabei lässt sie die eigentliche Funktion der Sprache außer Acht. Diese besteht bekanntlich in einer ungezwungenen Konversation darin, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten und Beziehungen zu

pflegen. Darüber hinaus verstärkt Eliza unwillentlich den komischen Effekt, als sie auf das laute Lachen Freddys hin die Ernsthaftigkeit ihres Gesprächsbeitrages bekräftigt und damit offenbart, dass sie die Formulierung auswendig gelernt hat, ohne ihren Sinn zu verstehen und sich des sprachlichen Registers, das sie gezogen hat, nicht im geringsten bewusst ist. Die zunächst auf der Diskursebene zu verzeichnende Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Absicht, eine gehobene Konversation zu führen und der Verwendung des unerwartet auftretenden Fachjargons der Meteorologie erfährt eine Steigerung durch die Reaktion Freddys, der seinerseits die vorgegebene sprachliche Ebene verlässt, indem er sein Amüsement in einem Wort zum Ausdruck bringt, das dem Slang angehört: "*Killing!*" ([58] *PYGMALION*: 58). Die dieser Äußerung vorausgehende Wendung "*How awfully funny*" unterstreicht die komplexe Anlage der Gesprächsebenen, denn sie bezieht sich nicht auf den Inhalt, sondern kommentiert metasprachlich den unpassenden Beitrag Elizas. Gleichzeitig antizipiert Freddy auf seltsam-komische Weise mit dem Wort *killing* das, was in den folgenden Minuten Gegenstand des Gespräches sein wird: der angebliche Mord an der Tante Elizas.

### 3.3.2.3 Doppeltes Missverständnis durch Vermischung der Sprachebenen

Nachdem Mrs Eynsford Hill ihrerseits Mrs Higgins beigesprungen ist, um zur gewohnten höflichen Konversationsebene zurückzukehren, indem sie dem Wetter das naheliegende Thema Grippe hinzufügt, gelingt es Eliza wiederum nicht, den Standard einzuhalten. Die Komik der Passage liegt in Inkongruenzen auf nahezu allen sprachlichen Ebenen, von der phonologischen bis hin zur pragmatischen. Da es sich nun um familiäre Dinge handelt, verfällt Eliza auf das in ihrer Familie übliche Sprachregister der *working class*, das sie seit ihrer frühen Kindheit internalisiert hat. Die mit ihm verbundene wenig flexible Denkweise erlaubt ihr nicht zu verstehen, dass ihre Äußerungen teilweise missverständlich bleiben. Sie greift das Stichwort *influenza* bereitwillig auf und begeht nun einen Fauxpas durch die Einbeziehung privater Belange ihrer Familie mit der Erwähnung der vermeintlichen Todesursache ihrer Tante und fährt *in the same tragic tone* fort, der mit der ansonsten eher heiteren Stimmung kollidiert: "*But it's my belief they done the old woman in*" [59]. Diese Äußerung enthält grobe Verstöße gegen die Regeln der Grammatik (*past participle* "*done*" anstelle des *past tense* "*did*") und der Wortwahl: *to do somebody in* gehört dem Slang an und wird gar von Mrs Higgins nicht verstanden, was wiederum zu einem Missverständnis aufseiten Elizas führt. Die verbale Komik basiert auf der Opposition von Form und Inhalt, die über *to do somebody in* als Bindeglied evoziert wird. Während sich Mrs Higgins an der sprachlichen Form des Ausdrucks stört, den man im Handumdrehen durch die Vokabel *to murder* ersetzen könnte, glaubt Eliza, ihre Gesprächspartnerin wolle ihr Erstaunen oder Unverständnis gegenüber ihrer unvermittelt

eingebrauchten Mutmaßung, ihre Tante sei ermordet worden, zum Ausdruck bringen. Sie nennt daher im Folgenden weitere Umstände, wobei ihre Einlassungen in Form einer Klimax angelegt sind und damit der Struktur eines Witzes ähneln.

Auf der Basis des doppelten Missverständnisses konfrontiert der Autor den Rezipienten mit einer Kumulierung komischer Effekte auf nahezu allen Ebenen der verbalen Komik. Nonverbale Elemente treten unterstützend hinzu. Dabei wird deutlich, dass sprachlich ungeschulte oder ungebildete Menschen weder in der Lage sind, über Form, Inhalt und Wirkung dessen, was sie sagen, zu reflektieren, noch sich in ihre Gesprächspartner hineinzusetzen. So kann Eliza sich nicht vorstellen, dass jemand die Vokabel *to do somebody in* nicht kennt, weil sie nicht weiß, dass sie nicht dem *Standard English* angehört. Der Zusammenhang wirkt besonders komisch durch die Inkongruenz, die in der Tatsache besteht, dass die Bestandteile der Vokabel, *to do* und *in*, dem Grundwortschatz angehören, ja sogar unter den Wörtern des Englischen sind, die zu Beginn des Spracherwerbs als erste gelernt werden. Das Aneinander vorbeireden ist mit dem logischen Mechanismus der Umkehrung verknüpft, die in dem Kontrast zwischen dem inadäquaten Register sowie der Thematik einerseits und den Erwartungen, die an eine gepflegte Konversation gestellt werden, andererseits besteht.

#### 3.3.2.4 Missverständnis durch Verwechslung der Diskurstypen

In der Absicht, das Missverständnis zu klären, stößt Eliza zunächst ein langgezogenes *Yes* aus, das Sicherheit und Unsicherheit zugleich signalisieren kann [60]. Der Eindruck der Unsicherheit entsteht aufgrund des Tonfalls der Zwischenbemerkung von Mrs Higgins, die eigentlich auf die Bedeutung von *to do in* abzielt und darüber, ob sie die Frage richtig verstanden habe. Da Eliza sie aber als Bitte um eine nähere Erläuterung ihrer Behauptung, die Tante sei ermordet worden, interpretiert, will sie mit dem *Yes* in Verbindung mit der gemeinhin als vulgär angesehenen emphatischen Interjektion "*Lord love you*" zum Ausdruck bringen, dass sie in ihrer Einschätzung absolut sicher sei. Eliza liegt also im Register vollkommen daneben. Der rhetorischen Frage "*Why should she die of influenza?*" folgt eine wenig plausible Argumentation mit einer Reihe von Versatzstücken, die vor den Augen des Zuhörers ein Zerrbild des sozialen Milieus, dem sie entstammt, entstehen lassen. Der jungen Dame ist nicht bewusst, dass ihre Gesprächspartner – hier ist es vornehmlich Mrs Eynsford Hill, die verblüfft Bemerkungen einwirft – nicht auf der gleichen Kommunikationsebene liegen wie sie. Während die durch die Zwischenfrage unter Druck geratene Eliza versucht, ihre Ansicht durch ihres Erachtens sachliche Argumente zu untermauern, sind die anderen von der Brutalität des Geschilderten überwältigt. Die Inkongruenz besteht also darin, dass die Sprecherin eine argumentative Intention verfolgt, ihre Zuhörer jedoch unterstellen, ihre Sprechabsicht sei narra-

tiver Natur. Der verbalen Komik auf der pragmatischen Ebene, die durch die Vertauschung der Diskurstypen zustande kommt, gesellt sich auf der phonologischen Ebene die Prosodie des Wortgebildes “Y-e-e-e-es” hinzu, das den Eindruck der Ambivalenz hinterlässt.

### 3.3.2.5 Sprachliche Verstöße verschiedener Art

In der Folge ergibt sich eine Akkumulation von sprachlichen Verstößen auf der morphologischen Ebene, indem die Form des Verbs *come* nicht den grammatischen Regeln entspricht (*had come* oder *came* wären richtig), ebenso wie das Adjektiv *sudden*, das anstelle des Adverbs *suddenly* verwendet wird [61]. Auch die Syntax erweist sich als fehlerhaft, denn dem zunächst elliptischen Satz “*Fairly blue with it,*” folgt noch das dazugehörige Subjekt mit Verb: *she was*. Das doppelte Subjekt in *my father he* verrät Eliza ebenso als ungebildete Sprecherin des *Standard English* wie die Adverbien in den Äußerungen *right enough* und *fairly blue*.

Auf der semantischen und der pragmatischen Ebene ergeben sich durch die Verwendung ungewöhnlicher Wortkombinationen und die Vertauschung der Register, z.B. “*ladling gin down her throat till she came to*” [62], extrem komische Effekte. Mit dem Verb *to ladle* assoziiert man eine Schöpfkelle, mit der man in kurzer Zeit große Mengen Flüssigkeit einflößen kann, so dass die Verbindung mit einem stark alkoholischen Getränk wie Gin die Vorstellung von unmäßig hohem Alkoholkonsum hervorruft.

Hinzu kommt eine Pointe mit dem in diesem Kontext mehr als überflüssigen Nachsatz “*...she bit the bowl off the spoon*”, der durch seine überraschend plumpe Gegenständlichkeit in krassem Gegensatz zu dem befürchteten Tod der Tante steht. Gerade der Eindruck der totalen Überflüssigkeit erhöht die komische Wirkung dieses Ausspruchs, ganz abgesehen von der implizit gestalteten Formulierung, die die ungebremste Gier nach dem berauschenden Getränk zum Ausdruck bringen soll.

### 3.3.2.6 *Misplaced slang*

Nachdem Mrs Eynsford Hill gerade genug Zeit hatte, um bestürzt (*startled*) den Ausruf “*Dear me!*” einzuwerfen, greift Eliza bereits ihre eingangs gestellte Frage “*Why should she die of influenza?*” (PYGMALION: 58) in modifizierter Form wiederum auf, um ihren Zweifel an einem durch Grippe hervorgerufenen Tod ihrer Tante verstärkend zu erneuern durch die vollkommen belanglose und unvermittelte Frage nach dem Verbleib des Strohhutes der alten Dame, den sie geerbt haben sollte. Die Bühnenanweisung *piling up the indictment* (PYGMALION: 59) intensiviert den komischen Effekt, indem sie durch den Verweis auf die Gerichtssprache Eliza einen strengen und formalen Ton abverlangt, welcher in einem scharfen Kontrast zum Konversationston steht, der trotz der Betroffenheit der anderen Gesprächsteil-

nehmer von diesen weiterhin eingehalten wird. Während noch das Problem der Definition von *to do somebody in* in der Luft liegt, verwendet Eliza erneut einen Begriff, der dem formalen Englisch fremd ist: *to pinch* in der Bedeutung von *to steal*, um ihrer äußerst naiv anmutenden Überzeugung Ausdruck zu geben, dass derjenige, der den Strohhut stahl, auch ihre Tante ermordete [63]. Durch das Spiel mit auf verschiedenen Sprachebenen liegenden Synonymen in Form des *misplaced slang*, die obendrein in der perfektesten Aussprache vorgetragen werden sollten, gelingt es dem Autor, den allein schon sehr komischen inhaltlichen Zusammenhang durch formale sprachliche Mittel zu steigern.

Die Frage Mrs Eynsford Hills nach der Bedeutung von *to do in* wird eilends von Professor Higgins selbst beantwortet, der den Ausdruck als *“the new smalltalk”* abtut, um zu vertuschen, dass Eliza sich im sprachlichen Niveau vergriffen hat und nicht flexibel genug ist zu begreifen, dass ihren Gesprächspartnern der Sinn des Ausdruckes nicht geläufig ist, zumal sie sie für klug hält. Nichtwissen sprachlicher Elemente kommt hier aufseiten der Vertreter der gebildeten Schicht vor. Die Tatsache, dass die Bedeutung des Ausdruckes *to do in* den Damen Mrs Eynsford Hill und Higgins just aufgrund ihres höheren Bildungsstandes verborgen bleibt und nicht – wie es gemeinhin anzunehmen wäre – aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse, erscheint paradox und trägt ihrerseits zur Erheiterung bei. Nach Professor Higgins’ Versuch, den Erfolg seines Experiments noch zu retten, ist Mrs Eynsford Hill endlich in der Lage, entsetzt (*horrified*) zu reagieren und die Frage nach dem gewaltsamen Tod der Tante zu erneuern. Unter Begehung eines schon einmal vorgekommenen grammatischen Fehlers, der im Slang üblichen Verwechslung der Form der Personalpronomen *they* und *them*, bekräftigt Eliza ihre Behauptung durch einen kontrastiven Vergleich: *“Them she lived with would have killed her for a hat-pin, let alone a hat”* [64]. Der logische Mechanismus der inadäquaten Analogie tritt hier gepaart mit der Übertreibung auf. Unbestritten bleibt für Eliza demnach, dass ihre Tante umgebracht wurde, denn dieser Vergleich lässt bezüglich des Hutes als vorgegebenem Rahmen keine Steigerung zu. Die Vorstellung, dass jemand wegen derartig wertloser Gegenstände einen Mord begeht, deutet auf die extreme Armut der Kreise hin, in denen Eliza aufwuchs. Ist ein Hut in seiner Geringfügigkeit schon ein äußerst ungenügendes Motiv, so ist es eine an ihm befindliche Hutnadel umso mehr.

### 3.3.2.7 Sprachliche Gestaltung eines Sittenbildes der *working class*

Nachdem diese „Einsicht“ gewonnen wurde, erscheint es den Gesprächspartnern als angebracht, weitere Ungereimtheiten der Ausführungen Elizas zu klären. Nunmehr wirkt in Anbetracht der von Eliza vorher gebrauchten Formulierung *“my father kept ladling gin down her throat”* die formale Umschreibung Mrs Eynsford Hills *“But it cant have been right for your*

*father to pour spirits down her throat like that*” [65] komisch, und zwar zum einen im Vergleich mit der vulgären Version Elizas, zum anderen wegen der feinsinnigen sprachlichen Form der Aussage, die nicht zu der Brutalität und Grausamkeit der primitiven Handlung, die sie beschreibt, zu passen scheint. Die Auswertung auf der Diskursebene zeigt, dass das gehobene sprachliche Register in einem krassen Gegensatz zum Inhalt der Paraphrase steht.

Burschikos gibt Eliza der Überzeugung Ausdruck, dass ihre Tante von eiserner Natur war, indem sie den sehr ungewöhnlichen Vergleich von Gin mit Muttermilch herstellt, der indirekt auf das Phänomen des in der *working class* nicht seltenen Alkoholismus hinweist, um im gleichen Atemzug auf ihren Vater und damit auf ihre eigene Herkunft zu sprechen zu kommen, die durch eine ironische Andeutung “*he knew the good of it*” [66] eine Nachfrage quasi provoziert. Die Tatsache, dass es sich um den bei der ärmeren englischen Bevölkerung beliebten, weil erschwinglichen Wacholderschnaps handelte, spielt in verräterischer Weise auf die Herkunft Elizas an. Dies wird aus historischer Sicht in *Funk and Wagnalls Encyclopedia* recht drastisch illustriert:

Gin drinking became a social evil in Great Britain early in the 18th century, when it was so cheap that one could get “drunk for a penny, dead drunk for twopence” (INFOPEDIA 1995).

Die Betroffenheit der Worte von Mrs Eynsford Hill steht in einem scharfen Kontrast zu der Leichtigkeit, mit der Eliza den Alkoholismus ihres Vaters umschreibend kommentiert: “*Drank! My word! Something chronic.*” Auf den Einwurf “*How dreadful for you!*”, der tiefstes Mitgefühl signalisiert, gibt Eliza durch das unerwartete “*Not a bit*” zu verstehen, dass sie nicht in der Lage ist, die Tragweite ihrer Äußerungen adäquat einzuschätzen und legt Zeugnis von ihrer grenzenlosen Naivität und Amoralität ab [67]. Sie verstößt gegen die ungeschriebenen Gesetze und Konventionen der feinen Gesellschaft, wenn sie ihre eigenen Eltern (“*them she lived with*”) in die Nähe von Mördern rückt. Es verbietet sich von selbst, in einer Konversation wie der vorliegenden negative Äußerungen über das eigene soziale Umfeld von sich zu geben.

Über die nun folgenden Äußerungen Elizas gelingt es Shaw mittels verbaler Komik, die sich im Spannungsfeld zwischen den Registern der hohen Konversation und der niederen Umgangssprache der unterprivilegierten Bevölkerungsgruppen entfaltet, in Umrissen ein Sittenbild der ehelichen Beziehungen der englischen Arbeiterschicht zu zeichnen, das die Hoffnungslosigkeit und die Routineaktivitäten zu ihrer Überwindung darstellt, hier den allenthalben bekannten Mechanismus des Vergessenmachens durch Alkohol, um den widrigen Lebensumständen gewisse Augenblicke des Glücks abzurufen. Es entsteht der klischeehafte Eindruck, als sei das Leben für die Mitglieder der benachteiligten Schichten nur im Rausch zu

ertragen. Die Äußerung “*not a bit*” stellt unter Beweis, dass sich Eliza der Aktivitäten ihrer Familie, die der Schaffung von Glücksmomenten dienen, nicht im Geringsten schämt. Für ihre Zuhörer ist der Inhalt des von Eliza Gesagten abstoßend, da derartige Dinge nicht zur Normalität ihrer eigenen Erfahrungswelt gehören. Eliza spricht also Vorstellungsbereiche an, die den Erwartungen zuwiderlaufen. Der Kontrast liegt zwischen prosodischen und pragmatischen Elementen, nämlich in der Selbstverständlichkeit und Indifferenz des Tones, mit dem sie einen für ihre Zuhörer ungewöhnlichen und zugleich unerhörten Themenbereich zur Sprache bringt, der ihnen schockierende Einblicke in die Realität einer anderen Gesellschaftsschicht vermittelt. Auf der Kommunikationsebene zwischen Shaw als Autor und dem Zuschauer entwickelt sich ein weiterer Aspekt komischer Spannung durch die Anspielungen auf die Realität der *working class*, von der ein mosaikartiges Sittenbild vor dem geistigen Auge des Rezipienten erscheint. Auf pragmatischer Ebene offenbart ein Gegensatz zwischen der in den Andeutungen erkennbaren Hoffnungslosigkeit jener Menschen und dem skurrilen Ambiente der Gesprächssituation, das aus Äußerungen Elizas resultiert.

### 3.3.2.8 Inkongruenz und Spannung durch Vermischung der Register

Die verbale Komik basiert neben der Überlappung verschiedener Vorstellungsrahmen bei Sprecherin und Hörern auf der Opposition der sprachlichen Register. Das verwendete Vokabular umfasst eine Reihe von Ausdrücken, die nicht dem *Standard English* zugehören und daher in der vorliegenden Situation inadäquat sind. Der Ausdruck “*on the burst*” beispielsweise, eine spezielle Ausdrucksweise einer sozialen Gruppe, die eine Zeitspanne bedeutet, in der der Vater Elizas in angetrunkenem Zustand die Realität hinter sich gelassen hat – von Eliza als Glücksmoment gesehen –, steht in direktem Kontrast mit “*as you might say*” [68], welches durchaus der Hochsprache zuzuordnen ist und auf die Andersartigkeit der ihm vorausgehenden Äußerung relativierend hinweist. *On the burst* ist aufgrund der phonemischen Ähnlichkeit der Wörter *burst* und *booze* im Zusammenhang mit der geläufigen Wendung “*to be on the booze*” zu sehen. *Booze*, das gegen Ende von Elizas Einlassungen vorkommt und als Synonym für Alkohol einer niederen Sprachebene angehört, die zwischen *Colloquial* und *Slang* angesiedelt ist, passt ebenso wenig in den formalen Kontext wie das Wort *burst*, mit dem man einen Ausbruchsversuch aus der Alltagsroutine assoziieren kann und das damit die Bedeutungsebene der Brutalität hinzufügt, die gleichzeitig den drastischen Charakter der Wortwahl Eliza Doolittles unterstreicht. Abgesehen von einigen grammatikalischen Besonderheiten, die dem *Cockney* eigen sind, wie z.B. die doppelte Verneinung und die Verwendung von *what* als Relativpronomen in “*It never did him no harm what I could see*” und der Vernachlässigung der Anpassung an den Plural in “*Theres lots of women has to make ...*”, ist



der Text in *Standard English* abgefasst, und man darf nicht vergessen, dass die Passage makellos in *received pronunciation* vorgetragen werden sollte, um den Kontrast zwischen der phonologischen und den anderen linguistischen Ebenen umso deutlicher hervortreten zu lassen. Die Hochsprache bildet den Hintergrund, gegen den sich die dialektalen Einsprengsel aus den Sprachebenen *Colloquial*, *Slang* und *Cockney* wie Fremdkörper abheben.

Die hohe Spannung, die sich aus der Vermischung der Register ergibt, entlädt sich bei den Hörern durch Lachen, was auf der Bühne insbesondere durch Freddys Verhalten reflektiert wird, der von Lachkrämpfen geschüttelt wird. Er versucht diese zu unterdrücken, um Eliza nicht zu brüskieren. Shaw betont noch einmal sehr nachdrücklich durch die Nachfrage Elizas, worüber Freddy sich denn so amüsiere, dass diese den Ernstmodus während der gesamten Konversation nicht verlassen hat, wodurch ein weiterer Aspekt hinzugefügt wird, denn wenn in einer Konversation ungewollt Lachen ausgelöst wird, so steigert dies nicht nur die komische Wirkung der Aussagen, sondern gibt auch die Person, die sie hervorbringt, der Lächerlichkeit preis.

### 3.3.2.9 Entschuldigung der sprachlichen Entgleisungen: "*the new small talk*"

Freddy, von der Erscheinung Elizas mehr als angetan, greift Higgins' Erklärung (*new small talk*) für ihre Entgleisungen in einer lobenden Bemerkung wieder auf, die mit einem ironischen Unterton versehen ist: "*The new small talk. You do it so awfully well*" [69]. Unter Anwendung des Understatements, das die Äußerungen Elizas auf das Niveau des Smalltalks herunterspielt, in Verbindung mit der Übertreibung, die sich in dem Adverb *awfully* verbirgt, lenkt er vom eigentlichen Inhalt des Redebeitrags der jungen Dame ab und stellt dessen Unterhaltungswert entschuldigend in den Vordergrund, eine Denkweise, die der Intention der höflichen Konversation durchaus entspricht. Eliza muss ihn missverstehen, da sie allein dem Inhalt ihrer Äußerungen verhaftet ist und für Ironie kein Gespür besitzt, so dass ein Aneinandervorbeireden entsteht. Die Inkongruenz liegt somit zwischen der semantischen und der pragmatischen Ebene. Es bleibt der jungen Dame ein Rätsel, warum Freddy lacht, wenngleich er behauptet, sie habe es gut gemacht. Sie bezieht seine Bewertung in vollem Ernst auf die gesamte Prüfungssituation, in der sie sich befindet und wendet sich nun hilfesuchend an den Initiator des Ganzen mit den Worten "*Have I said anything I oughtnt?*" Higgins scheint es bei all der Peinlichkeit, die ihrem Gerede anhaftet – und dem damit für ihn bevorstehenden Misserfolg – die Sprache verschlagen zu haben, so dass seine Mutter vermittelnd eingreift, um Miss Doolittle zu trösten. Als diese, darin bestärkt, nichts Falsches gesagt zu haben, neuerlich zu einer allgemeinen Erläuterung ihrer Haltung ansetzt, bereitet Professor Higgins ihrem Verbleiben in dieser illustren Gesellschaft mit der missbilligenden Interjektion "*Ahem*" ein

Ende. Immerhin ist sie nun in der Lage, diesen unterschwelligen Hinweis zu verstehen und wendet sich zum Gehen.

### 3.3.2.10 Brechung eines Tabus

Eliza verlässt jedoch nicht den Raum, ohne auf Freddys schüchterne Anfrage hin, ob er sie durch den Park begleiten dürfe, falls sie zu Fuß gehe, noch einen weiteren skandalträchtigen Ausspruch zu tun: “*Walk! Not bloody likely*” ([70] *PYGMALION*: 60). Die Elizas Text hinzugefügte Bühnenanweisung [*Sensation*] enthält zunächst einen Hinweis auf ihre Entrüstung angesichts des Ansinnens des jungen Mannes, gibt aber durchaus auch die emotionale Lage der älteren Zuhörer wieder, denen das Wort *bloody* als vollkommen deplatziert erscheinen musste, da es zur Zeit der Erstaufführung des Dramas im *middle-class polite usage* dem Tabubereich zuzurechnen war. Das Unwort verwendet Higgins selbst offenbar in seinen zahlreichen Flüchen, wie man den mahnenden Worten seiner Haushälterin Mrs Pearce entnehmen kann:

—but there is a certain word I must ask you not to use. The girl has just used it herself because the bath was too hot. It begins with the same letter as bath. She knows no better: she learnt it at her mother's knee. But she must not hear it from your lips (*PYGMALION*: 37).

Diese Textstelle aus dem zweiten Akt spielt auf das Wort *bloody*, das vorher in keiner Weise erwähnt worden ist und auch vor der Bewährungsprobe Elizas im dritten Akt nicht fällt, lediglich durch eine kryptische Bemerkung an, so dass der Zuschauer nur sehr vage ahnt, wie denn das Wort lauten könnte. Umso stärker ist die Schockwirkung, denn Shaw lässt das Wort gewissermaßen wie eine Bombe einschlagen und erhöht damit gleichzeitig dessen komischen Effekt.

Nachdem die Schauspielerin Mrs Patrick Campbell (1865-1940), für die die Rolle Elizas von Shaw geschrieben wurde, von diesem überzeugt worden war, das Unwort trotz erheblicher Bedenken des Theaterleiters und Schauspielers Sir Herbert Beerbohm Tree (1853-1917), der den Professor Higgins spielte, in der Uraufführung auszusprechen, wurde es in den Kritiken euphemistisch mit “*the sanguinary epithet*” umschrieben (Morgan 1980: 38). Offenbar hatte Dr. Samuel Johnsons zweite Ausgabe des *Dictionary of the English Language* von 1755 in Verbindung mit der auf einer falschen Ableitung beruhenden Volksetymologie, die es in die Nähe der Bedeutung von „blutig“ mit allen dazugehörigen Assoziationen brachte, das Wort *bloody* zu einem vollkommen inakzeptablen Kraftausdruck gemacht. In *Webster's Dictionary* finden wir hierzu folgende Erläuterungen:

What happened after about 1750 no one seems to know. But *bloody* went out of use by the fashionable and polite and became confined to the speech of the lower orders of

society. It seems likely that Samuel Johnson's Dictionary had some effect. In the second edition (1755), he entered the adverb, defined it "very; as bloody sick, bloody drunk" and added the note "this is very vulgar" (INFOPEDIA 1995).

Wenn man in Betracht zieht, dass *bloody* – wie mehrere derartige Flüche – wahrscheinlich auf eine mittelalterliche, aus dem religiösen Bereich stammende Interjektion, nämlich "*by our lady*", zurückgeht und als Dialektalform durch seine Kontamination mit dem der Hochsprache angehörenden *bloody* abgewertet wurde, kann man sich in Anbetracht des Schocks, den das Wort seinerzeit auslösen sollte, eines Schmunzelns nicht erwehren. Denn es ist im Verständnis der *lower classes* eigentlich nicht mehr als ein harmloses Adverb oder Adjektiv, das der Hervorhebung bzw. Intensivierung dient. Geht man davon aus, dass Shaw sich dieser Tatsache bewusst war, so kritisiert er in diesem Kontext die Überheblichkeit der gebildeten Schichten, die – noch dazu aufgrund von Unkenntnis der etymologischen Gegebenheiten – glaubten, das Wort in den Tabubereich verbannen zu müssen und nicht im Munde führen zu dürfen, nicht zuletzt um ihre soziale Überlegenheit zu bewahren.

Nachdem sich Eliza somit unwillentlich einen fulminanten Abgang verschafft hat, kommt es nach einigen Kommentaren der Anwesenden über Elizas Auftreten zu einer weiteren Verwendung des in der Konversation schon gar nicht von Damen zu verwendenden Tabuwortes, und zwar durch Clara Hill. Diese verleiht ihrem Aufbegehren gegen die "*early Victorian prudery*" (PYGMALION: 61) Ausdruck, als sie Higgins bekräftigend beipflichtet: "*Such bloody nonsense!*" Mit diesem Affront macht sie deutlich, dass sie als junger Mensch die neuesten Trends übernehmen und sich den sprachlichen und gesellschaftlichen Veränderungen, die sich im Verlauf der Emanzipationsbestrebungen der Arbeiterschicht ergaben, nicht verschließen möchte, wie es die Älteren tun. Mrs Eynsford Hill wirft entrüstet ein: [*convulsively*] "*Clara!*" Indem er die Mutter in verkrampfter Manier gegen die Haltung ihrer Tochter protestieren lässt, zeigt Shaw sehr prägnant, dass er in der Lage ist, verbale Komik auch aus dem Aufeinanderprallen verschiedener Auffassungen von Moral, also aus dem soziokulturellen Kontext zu schöpfen, was sich letztlich im Sprachgebrauch des Wortes *bloody* manifestiert.

### 3.3.3 Abschließende Bemerkungen

#### 3.3.3.1 Auslöser der komischen Effekte

Komik artikuliert sich in dieser Passage sowohl im fiktiven Kontext, wo Freddy die Einlassungen Elizas als witzig empfindet, als auch beim Zuschauer, der vermittelt des gesunden Menschenverstandes eine ähnliche Sehweise haben dürfte und gleichzeitig die Reaktion Fred-dys in sein Lachen mit einbezieht. Das Überlegenheitsgefühl Fred-dys wird überlagert durch das des Zuschauers, der erkennt, dass Freddy in Eliza vernarrt und der dargestellten Situation verhaftet ist. Bei Eliza ergibt sich unfreiwillige Komik, da sie sich ernsthaft und krampfhaft um Akzeptanz durch die sogenannte bessere Gesellschaft bemüht. Eliza wird jedoch verfrüht eingesetzt, denn sie hat die von Higgins vermittelten Regeln noch nicht hinreichend internalisiert. Sie möchte unter keinen Umständen komisch erscheinen, kann aber aufgrund ihrer mangelnden Sprachkompetenz und ihrer lückenhaften Kenntnisse und geringen Erfahrung hinsichtlich der gesellschaftlichen Konventionen nur scheitern. Die Hürden sind vielfältig und ergeben sich auf allen Ebenen der linguistischen Analyse. Wenngleich die Diskursform der höflichen Konversation durch die Situation vorgegeben ist, verwendet die Hauptperson Elemente, die einerseits dem niederen Alltagsgespräch, andererseits speziellen Fachsprachen (Meteorologie, Gericht) entstammen, wodurch sie vielerlei Missverständnisse hervorruft. Die Gegenüberstellung von *Standard English* und den informellen Varianten der Sprache manifestiert sich auf der phonologischen Ebene in der Opposition von normaler und überkorrekter Aussprache sowie einer mechanisch wirkenden Sprechweise, auf der grammatischen Ebene durch Verstöße gegen die Regeln der Morphologie und der Syntax und auf der semantischen Ebene durch die Verwendung von inadäquaten Vokabeln. Es kommen sowohl Ausdrücke vor, die in einem standardsprachlichen Kontext unverständlich bleiben als auch solche, die in den einschlägigen Wörterbüchern oder Lexika verzeichnet sind und bei Gebildeten Empörung hervorrufen. Auf der Diskursebene laufen die bisher genannten Phänomene zusammen, da die Performanz der Hauptperson durch die Reaktionen ihrer Gesprächspartner gesteuert wird. Die Reaktionen sind als eigentliche Auslöser der komischen Effekte anzusehen, die sich im Wesentlichen aus der unerwartet notwendig werdenden Improvisation heraus entwickelt, denn das von Professor Higgins erarbeitete Konzept wird durch sie vollkommen wirkungslos.

### 3.3.3.2 Registerkomik und Soziolekt

Den Nährboden der verbalen Komik der Szene bildet die Thematik, die sich nach dem Willen des Professor Higgins in der Kennenlernphase um Smalltalk-Inhalte drehen sollte. Der formale Bezugsrahmen der höflichen Konversation, in dem sich die anderen Personen befinden, steht im Gegensatz zu den intimen Problemen ihrer Familie, auf die Eliza zu sprechen kommt. Die tiefe Verwurzelung in der Schicht, aus der sie stammt, birgt letztlich die psychologische Erklärung der Tatsache, dass die Probandin durch Assoziationen auf die Grammatik, das Vokabular und den Sprachduktus des Cockney zurückfällt. Die typischen phonologischen Qualitäten des Londoner Soziolekts bleiben jedoch ausgespart – oder sollten in einer adäquaten Aufführung der Komödie ausgespart bleiben –, so dass die Gesprächsanteile Elizas während der gesamten Szene durch die Opposition von *received pronunciation* und formalen und inhaltlichen Elementen der niederen Umgangssprache beherrscht werden. Die hier vorzufindende Registerkomik ist durchaus ins Deutsche übertragbar, wenn auch die mit Slang-Ausdrücken verbundenen Assoziationen nicht immer übereinstimmen mögen.

Bezüglich der Opposition von *received pronunciation* und *Cockney* gilt es hervorzuheben, dass zur Zeit der Abfassung des Dramas *Standard English* als einziger Maßstab galt. Als Markstein der Aufwertung der regionalen Dialekte und der sogenannten Soziolekte darf der Zeitpunkt in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts angesehen werden, als Dialektsprecher bei der BBC zugelassen wurden. Im Deutschen ist die Bereitschaft zuzugeben, dass eine Klassenzuweisung durch den Dialekt bzw. Soziolekt vorgenommen wird, nicht sehr ausgeprägt. Deutsche Sprecher versuchen, komisch wirkende Nebeneffekte zu verhindern, indem sie Dialektalformen in formalen Gesprächen vermeiden. Bei genauem Hinsehen stellt man fest, dass sie geneigt sind, einen grammatisch inkorrekten Sprachgebrauch oder Elemente eines nicht der Hochsprache angehörenden Vokabulars mit sozialer Diskriminierung zu quittieren, sofern das betreffende Gespräch im Ernstmodus stattfindet.

### **3.4 John Cleese & Connie Booth, *FAWLTY TOWERS: THE GERMANS***

#### **3.4.1 Einleitende Bemerkungen**

##### **3.4.1.1 Inhaltlicher Rahmen: Diskriminierung**

In der Szene *THE GERMANS*, der sechsten Folge aus der Fernsehserie *FAWLTY TOWERS*, die erstmals von BBC 2 am 24. Oktober 1975 gesendet wurde, beschäftigen sich die Autoren mit verschiedenen Facetten der Diskriminierung. Sie ist das übergreifende Thema der Szene und wird an Farbigen, z.B. dem Arzt im Krankenhaus, Frauen, Indern, einem spanischen Mitarbeiter und zuletzt an deutschen Hotelgästen exemplifiziert. Und die Personen, die eine ablehnende oder despektierliche Haltung gegenüber anders gearteten oder anders denkenden Menschen an den Tag legen, werden der Lächerlichkeit preisgegeben, indem klar herausgestellt wird, dass ihr Denken sich lediglich auf Klischees und Vorurteile beschränkt.

Die Stichworte „interkulturelle Kommunikation“ und „Verständigung“ geben den thematischen Rahmen der Szene vor, denn die vorgebliche Intention des Protagonisten Basil Fawlty besteht darin, die Kommunikation allgemein verbessern zu helfen und die Völkerverständigung zwischen Deutschen und Engländern zu fördern.

Indem sich John Cleese als Autor in der Gestalt des Basil Fawlty gleichsam selbst „auf die Schippe nimmt“ und seinen Landsleuten einen Spiegel vorhält, gelingt es, die Wunden des Zweiten Weltkrieges und Berührungsängste gegenüber Deutschen auf eine von diesen tolerierbare Weise zu be- und verarbeiten, d.h. die Präsentation erscheint letztlich nicht als fremdenfeindlich. Die Absicht der Autoren, eine Brücke zwischen ehemaligen Gegnern zu schlagen, ist unverkennbar, zumal die in der Szene vorkommenden Deutschen nicht komisch dargestellt und in keiner Weise der Lächerlichkeit ausgesetzt werden. Ihre Reaktionen sind als natürlich und nachvollziehbar zu bezeichnen.

Die vielfältigen sprachlichen Mittel dienen in erster Linie dazu, Berührungsängste, Unsicherheit und Hysterie auszudrücken. Sie werden von dem hyperaktiven Protagonisten Basil Fawlty, aber auch von dem vertrottelten Major Gowen dargestellt. Elliptische Sätze, also Wort- und Sprachlosigkeit verstärken verallgemeinernd den Eindruck der Hilflosigkeit eines Engländer angesichts der heiklen Problematik, denn für ihn steht fest: Jeden Eindruck des Fremdenhasses gilt es unter allen Umständen zu vermeiden. Stammeln, sprachliche Entgleisungen und Ungeschicklichkeiten am laufenden Band entlarven die Unsicherheit der Personen, die ihre tiefsten Gefühle und Motive vor den anderen verbergen wollen bzw. müssen. Durch die zum Teil vollkommen deplatzierten Bemerkungen des Majors, der seinen Hass auf

Deutsche nicht überwinden kann, tasten sich die Autoren in Form einer Antizipation an das eigentliche Thema der Diskriminierung heran. Die Szene mit den Deutschen selbst erscheint als Höhepunkt im letzten Teil der Sequenz.

### 3.4.1.2 Namen und Symbole

Der Name Fawltys entspricht in seiner Aussprache dem Adjektiv *faulty*, das typischerweise im Bezug auf fehlerhaft arbeitende Maschinen angewandt wird und kann daher als *labelling name* gedeutet werden, ist doch das Verhalten Basil Fawltys äußerst mechanisch und von Fehlern aller Art geprägt. Einige der in der Szene verwendeten Namen sind Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* entnommen. Basil geht auf den Namen Basil Hallward, den Maler des Bildes Dorian, zurück, während der Name der Frau Basil Fawltys, Sybil, an Sibyl Vane, das von Dorian geliebte und später ermordete Mädchen erinnert. Die Nennung des Namens Wildes (FAULTY: 139) deutet darauf hin, dass die Werke dieses Autors in gewissem Grade Vorbildfunktion für *THE GERMANS* hatten. So wird die Gesellschaftskritik in ähnlich pointierter Form wie in Wildes Werken dargeboten, wobei die Darstellung dieser Szene an Deutlichkeit kaum zu übertreffen ist.

Der eingewachsene Zehennagel, wegen dessen Basils Frau Sybil operiert wird, stellt in drastischer und damit komischer Weise den „Pfahl im Fleische“, ein Symbol für ein lange Zeit unbewältigtes Problem dar: „*Still burrowing its way down into the bone?*“ fragt Basil in doppelt ironischem Sinn seine Frau ([71] FAULTY: 136). Die Alliteration des Lautes [b] dient einerseits zur Unterstreichung der Grausamkeit Basils angesichts des mit dem Einwachsen verbundenen Schmerzes, andererseits der antizipatorischen Andeutung der Tiefe der Furchen, die die unbewältigte Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges in sein Gehirn eingraviert hat. Erweist sich Basil Fawltys hier noch als Sadist dadurch, dass er sich freut, als er vom Arzt erfährt, dass seine Frau Sybil für eine Zeit nach der Operation sehr starke Schmerzen haben wird, so rächt sich sein Sadismus im Verlauf der Szene, in der er als Opfer der Komik ständig neue Ungeschicklichkeiten begeht.

Das Zitat „*You might as well talk to a brick wall*“ aus Oscar Wildes *Lady Windermere's Fan* (Wilde 1967: 329) charakterisiert bestechend genau die Kommunikation mit dem Hotelier Basil Fawltys. Er konterkariert geradezu in jedem Ausspruch und jeder Handlung seine jeweils soeben geäußerte Absicht. Aus dem Widerspruch zwischen dem, was der Protagonist sagt und seiner Handlungsweise ergibt sich eine die ganze Szene hindurch vorherrschende Inkongruenz, die auf der pragmatischen Ebene als komische Umkehrung im Sinne von Apters *Reversal Theory* interpretiert werden kann (vgl. 2.2.2.1). Als Symbol der hochgradigen Starrköpfigkeit tritt hin und wieder ein riesiger Elchkopf in Erscheinung, dessen Geweih mit sei-

nen zwei Schaufeln gleichzeitig den Kontrast versinnbildlicht, der sich aus der Spaltung zwischen Denken und Handeln ergibt.

### 3.4.2 Sprachliches Verwirrspiel als Folge mentaler Fixierung

#### 3.4.2.1 Prinzip des Verwirrspiels

Mit der Erwähnung des Wortes *charades* (FAWLTY: 135), das Basil gegenüber seiner Frau gebraucht, als er sie zu Beginn im Krankenhaus besucht, ist das Prinzip umrissen, das die Ausgestaltung der ganzen Szene bestimmt. *THE GERMANS* kann als Ratespiel aufgefasst werden. Es sind jedoch nicht Teile zusammengesetzter Wörter oder Silben zu erraten, die pantomimisch dargestellt werden, um ein vollständiges Wort daraus zu bilden. Vielmehr geht es um ein Spiel mit Worten oder mit der Sprache, deren Möglichkeiten auf nahezu allen Ebenen voll ausgeschöpft werden, um mosaikartig verschiedene Aspekte des Themas der Diskriminierung in humorvoller Weise darzustellen. Während es einem Engländer relativ leicht fallen dürfte, sich auf diese Art des Sprachspiels einzustellen, da die viel Fantasie und geistige Flexibilität erfordernde Denkweise der Scharade in England äußerst beliebt ist, ergeben sich für einen dem geradlinigen Denken verpflichteten, also typischen, Deutschen (vgl. 4.2.6.2) gleich zu Beginn der Szene erhebliche Probleme, die einzelnen Fetzen der Äußerungen richtig zuzuordnen<sup>25</sup>.

Nach seiner Rückkehr aus dem Krankenhaus erblickt Basil Fawlty an der Rezeption seines Hotels den Major Gowen, einen Veteranen des Zweiten Weltkriegs, welcher völlig zerstreut ist. Als Fawlty unvermittelt behauptet: *“They are going to take it out tomorrow morning”* (FAWLTY: 138), entgegnet ihm der Major: *“Is she? Good”*. Er reagiert damit auf Basils vorher getane Äußerung *“Fine, absolutely fine.”* In dieser Smalltalk-Parodie ergibt sich ein Missverständnis nach dem anderen durch Aneinandervorbeireden, denn eine sinnvolle Reaktion auf die direkt vorangegangene Äußerung kann nicht erfolgen, da das Pronomen *it* als Distraktor beziehungslos dasteht. Vergeblich versucht Fawlty zu klären, dass es sich um einen Zehennagel (*it*) handelt und nicht um seine Frau, doch auch hier ergeben sich durch lakonische Bemerkungen weitere Verwechslungsmöglichkeiten. So führt Basils Reaktion *“Not her, the nail”* keineswegs zu einer Klärung des Zusammenhangs [72]. Das Gespräch Basils mit dem Major ist durch eine Abfolge von komischen Sprechereignissen, d.h. das ständige Wechselspiel von Bindeglied und Auslöser gekennzeichnet. Das Pronomen *it* ist ein klassisches Bindeglied, das häufig zu Basisoziation führt, d.h. der gleichzeitigen Assoziation einer Situati-

<sup>25</sup> Zur Illustration der Cleverness von Engländern im Denken führt Gelfert an, dass englische Kreuzworträtsel im Gegensatz zu deutschen nicht Sachwissen abfragen, da sie „raffiniert verschlüsselte Frage(n)“ enthalten (1998: 95). Diese gleichen übrigens der für die Scharade typischen Fragestellung.



on, eines Gedankens oder eines einzigen Wortes mit zwei in sich geschlossenen und normalerweise unvereinbaren geistigen Bezugsrahmen. Die Wortwahl sowie die elliptische Syntax zeigen, dass im Kopf des Majors ein vollkommenes Chaos herrscht, das eindeutig den Kriegswirren und ihrer psychologischen Wirkung zugeschrieben werden kann.

### 3.4.2.2 Opfer der Diskriminierung

Als er von Fawlty belehrt worden ist, dass die ehemalige Hotelangestellte Elsie sich seit langem in Kanada aufhält, generalisiert der Major, indem er behauptet: “*Strange creatures, women*”, um alsdann auf eine seiner offenbar nicht sehr zahlreichen Damenbekanntschaften (“*knew one once*”) zu sprechen zu kommen. Als Bindeglied steht auch in der folgenden Passage der Gedanke „weibliches Wesen“, mit dem Elsie identifiziert wird, im Hintergrund. Unwesentliche Details kreuzen sich in seinem Gehirn; so erwähnt der Major Indien. *India* bezieht sich gleichzeitig auf das Land und auf seine Cricketmannschaft und erinnert als Bindeglied lebhaft an die Kolonialzeit. Bei Basil ebenso wie beim Zuschauer erweckt es zunächst die Vorstellung, als spreche der Major von einer Reise dorthin, doch sein Hinweis *at the Oval* (FAWLTY: 139), ein in England allseits bekanntes Cricketfeld in Kennington, gibt preis, dass er nur einem Kricketspiel in London beiwohnte, das er kurz kommentiert, nachdem der Zuschauer Gelegenheit hatte, über diese Antiklimax zu lachen. *At the Oval* dürfte in seiner Funktion als Auslöser dieses komischen Sprechereignisses für einen deutschen Rezipienten nicht ohne weiteres verständlich sein, zumal gerade das Kricketspiel und alle mit ihm zusammenhängenden Begriffe als typisch für den britischen Kulturkreis gelten. Auslassungspunkte weisen wiederholt auf die für den Major typischen Gedankensprünge hin. Die Diskontinuität seines Gedankenganges wird dadurch komplettiert, dass er noch den verallgemeinernden, despektierlich gemeinten Seitenhieb *women* einstreut. Die Dame passte offenbar gut zu ihm, da auch sie sich, so man den Worten des Majors glauben darf, in Klischees erging, indem sie die Cricket spielenden Inder als *niggers* bezeichnete [73], angeblich, weil sie sowieso alle Kricketspieler als solche ansah (“*All cricketers are niggers*”). Als besonders sarkastisch darf man die differenzierende Erläuterung des Majors zu *niggers* auffassen, in der er behauptet, nur *West Indians* seien *wogs*, ein besonders hässliches und als tabu geltendes, Verachtung beinhaltendes Schimpfwort für farbige Ausländer, das in Großbritannien gemeinhin bekannt, einem deutschen Rezipienten aber kaum geläufig sein dürfte, da es nicht dem *Standard English* zugehörig ist. Das Thema der Diskriminierung von Ausländern, das auch heute noch die Haltung einiger Engländer gegenüber den aus den ehemaligen Kolonien stammenden Einwanderern widerspiegelt, erhält einen weiteren Aspekt durch die Einbeziehung von Frauen. Pragmatisch gesehen erinnert der Dialog Basils mit dem Major an ein auch im deutschen

Sprachraum bekanntes Frage- und Antwortspiel, bei dem die zu gebende Antwort sich jeweils auf die vorletzte Frage bezieht. Der jeweils andere Gesprächspartner – ebenso wie der Zuschauer – kann nur erraten, ob es sich bei den nun folgenden Ausführungen um Frauen oder Inder dreht, denn die Gesprächsteile sind versetzt angeordnet. Außerdem werden die beiden Begriffe durch das Pronomen *they* ersetzt oder in einem elliptischen Satz ohne Subjekt gar nicht wiedergegeben, worin ein hohes komisches Potential liegt. Basil lässt jedenfalls mit seiner Äußerung “*They do get awfully confused, don’t they? They are not thinkers. I see it with Sybil every day*“ ([74] *FAWLTY*: 139) eindeutig seinen Vorurteilen gegenüber Frauen freien Lauf, und so erkennt der Zuschauer schließlich, dass das Lösungswort des Rätsels *women* heißt. Des Majors Gedanken kreisen unterdessen noch immer um seine ehemalige Begleiterin und Indians, und so kann der soeben zitierte Einwurf “*They do get awfully confused, don’t they?*” gleichzeitig als indirekter Kommentar Basils zu dem wirren Gerede des Majors und, in einem weiter gefassten Rahmen, zu dessen Wirkung auf die Zuschauer gedeutet werden. So gesehen wäre es auf der pragmatischen Ebene ein von den Autoren gegebener ironischer Hinweis auf die Tatsache, dass die gedankliche Struktur des Gesprächs kaum nachvollziehbar ist, denn die Gesprächspartner hören einander nicht zu und reden aneinander vorbei, wie in der folgenden Passage, in der ganze Sätze oder Satzteile des anderen außer Acht bleiben:

BASIL: As I was saying, no capacity for logical thought.

MAJOR: Who?

BASIL: Women.

MAJOR: Oh yes, yes ... I thought you meant Indians ([75] *FAWLTY*: 139).

Basil spielt hier auf seine Frau Sybil an, die allerdings im Gegensatz zu Basil, wie der Zuschauer nach dem Dialog zu Beginn der Szene weiß, ein sehr ausgeprägtes rationales Denkvermögen besitzt. Selbstverständlich deutet die Aussage auf anderer Ebene an, dass der Major des logischen Denkens nicht mächtig ist. Das stellt dieser sogleich in seiner paradox anmutenden Replik unter Beweis. Die doppelte Verwendung von *yes* deutet auf die Verwirrung des Sprechers hin und lässt vermuten, dass er seinen Gesprächspartner endlich einmal verstanden hat, doch dann folgt nach einer kurzen Denkpause unerwartet der Satz “*I thought you meant Indians.*” Er zeigt uns, dass der Major sein vorheriges Thema noch nicht verlassen hat und alles, was Basil in der Zwischenzeit über seine Frau Sybil und Frauen im Allgemeinen gesagt hat, von seinem Gesprächspartner entweder nicht oder falsch verstanden wurde. Der Rezipient wird hier gezielt in die Irre geleitet, ahnt allerdings im gleichen Augenblick, dass das Ergebnis anders als das von ihm erwartete sein wird. Die Sprache als solche verhindert systematisch die Kommunikation, indem eine eindeutige Sinnzuweisung unmöglich gemacht wird. Nicht

von ungefähr kommt das polyseme Wort *Indians* in der Unterhaltung mehrfach vor, denn es zeigt eine der Tücken der englischen Sprache auf. Durch eine mangelnde semantische Differenzierung führt es immer wieder zu Missverständnissen, wenn der geographische Kontext nicht angegeben wird. Denn sowohl Inder als auch Indianer (*Native Americans*) werden als *Indians* bezeichnet. Obendrein heißen die Bewohner der Karibischen Inseln *West Indians*.

Mit der viermaligen Wiederholung des Wörtchens *No* gefolgt von dem Zitat "*They have minds like Swiss cheese*" [76], das fälschlicherweise Oscar Wilde in den Mund gelegt wird, streicht Basil die angebliche Hohlköpfigkeit der Frauen und zugleich die seines Gesprächspartners heraus und gibt dem Major Gelegenheit, erneut danebenzutreffen, indem er *hard* anstelle von *full of holes* als Assoziation mit Schweizer Käse verbindet<sup>26</sup>. Die in diesem vollkommen inadäquaten Vergleich enthaltene Skriptopposition von  $S_1$  „essbar“ und  $S_2$  „voller Löcher“ wird zunächst durch eine andere verwischt, nämlich  $S_3$  „hart“. Die Variante  $S_3$  wäre im Kontext mit einer starrköpfigen Frau durchaus denkbar und lässt vermuten, dass der Major einschlägige negative Erfahrungen hat, da er spontan an „hart“ denkt. Dies fügt als Missverständnis dem komischen Sprechereignis einen weiteren pragmatisch erklärbaren Effekt hinzu.

### 3.4.2.3 Klischees und Vorurteile gegenüber Deutschen

Im Folgenden erweist sich der Major als unverbesserlicher Zeitgenosse, den die Erinnerung an den Krieg immer wieder einholt und der seine Vergangenheit nicht bewältigen kann. Er drückt dies durch ein vollkommenes Desinteresse an den Deutschen aus, die Basil als Gäste in seinem Hotel erwartet: "*I don't much care for Germans..., [...] Bunch of Krauts, that's what they are, all of 'em. Bad eggs!*" ([77] *FAULTY*: 140). Basil deutet Verständnis für die Haltung seines Gegenübers an, das sich in Vorurteilen und Klischees ergeht und sich grob verallgemeinernd äußert, indem es *Krauts* als geläufiges Schimpfwort für Deutsche verächtlich mit dem Wort *bunch* kombiniert, das sie als Pflanzen (Strauß) oder Gegenstände (Schlüssel an einem Schlüsselbund) erscheinen lässt und ihnen Böswilligkeit und Schlechtigkeit unterstellt (*bad eggs*). Das Lachen des Zuschauers gründet sich auf einen inadäquaten Vergleich, der in Verbindung mit einer Hyperbel ein durchgreifendes Gefühl der Peinlichkeit angesichts derartig extremer Stereotype hervorruft, wodurch sich der Major quasi selbst abqualifiziert. Mit der einprägsamen, alliterativen Formel *forgive and forget* erinnert Basil den Major an eine Möglichkeit der Problembewältigung, um diesen offiziellen Trend der Engländer in ihrer Haltung gegenüber Deutschen alsbald selbst zu unterlaufen, indem er sie als *bas-*

<sup>26</sup> Dass Oscar Wilde nicht frei von Vorurteilen war und im Hinblick auf die Szene *THE GERMANS* auch ein negatives Vorbild abgegeben haben könnte, beweist sein Ausspruch über die Schweiz: "that dreadful place – so vulgar with its big ugly mountains, all black and white like an enormous photograph" (Ellmann 1988: 222).

*tards* beschimpft. Die Autoren drücken damit implizit ihre Empfindung aus, dass allem Anschein und allen Beteuerungen zum Trotz die aus dem Zweiten Weltkrieg stammenden alten Ressentiments unterschwellig erhalten geblieben sind.

Als Ablenkungsmanöver kommt in problematischen Situationen des öfteren der schon erwähnte riesige Elchkopf ins Spiel, den Basil seit längerem aufhängen möchte. Er scheitert jedoch immer wieder an diesem Gegenstand, der neben Doppelbödigkeit und Zweischneidigkeit auch für die Plumpheit und Unbeweglichkeit des Denkens und Handelns steht. Das Elchgeweih mit seinen Spitzen versinnbildlicht die Möglichkeit, sich angesichts eines heiklen Problems zu verhaspeln und anzuecken. Die Bemerkung des Majors "*You've got to love 'em, though, I suppose, haven't you?*" erweist sich in ihrer Ambiguität als besonders verzwickelt ([78] *FAWLTY*: 140). Sie führt sowohl Basil als auch den Zuschauer auf eine falsche Fährte, assoziiert man doch diesen Satz zunächst mit dem biblischen Spruch "*Thou shalt love thy neighbour as thyself*" (THE HOLY BIBLE, Mark 12, 31). Zu dieser Anspielung kommt ein Distraktor in Form des Wörtchens *though*, das die Gedanken des Rezipienten eher auf *Germans* lenkt, denn im Bezug auf Frauen hätte man es keinesfalls erwartet. Der ungläubigen Nachfrage Basils, "*Germans?*" folgt die völlig unerwartete Antwort: "*No, no – women! Hate Germans – love women*" (*FAWLTY*: 140). Zum anderen ist man überrascht von der Tatsache, dass der Major jetzt urplötzlich, wo *Germans* den Gesprächsgegenstand bilden, beim Thema *women* angelangt ist, auf das er sich gerade eben noch überhaupt nicht einlassen wollte. Das Prinzip der Verzögerung bei der Zuordnung zu sprachlichen Kontexten wird zur Schaffung von zwei sich überschneidenden Bedeutungsebenen angewandt, wodurch am laufenden Band Missverständnisse möglich werden. Folglich wird die eindeutige Erkennung von Sinneinheiten im unmittelbaren Textzusammenhang systematisch ausgeschlossen. Die semantische Opposition der zu verschiedenen Kategorien gehörenden Nomen *Germans* und *women* hindert die Hotelangestellte Polly nicht daran, die Problematik mit der provokanten Frage "*What about German women?*" [79] auf die Spitze zu treiben. Das durch die direkte Kombination der beiden Skripten (Deutsche/Frauen) in Form einer „Engführung“ der beiden Begriffe aufgeworfene Dilemma erfährt eine scheinbare Lösung durch die ausweichende Antwort des Majors, die in ihrer Fadenscheinigkeit als Antiklimax stehen bleibt. Er sieht in deutschen Frauen lediglich gute Kartenspielerinnen, würde ihnen ansonsten aber keine Beachtung schenken.

Die hinter der lapidaren Antwort des Majors verborgene Botschaft liegt in der Kritik am Verhalten vieler Mitmenschen, die sich der Diskussion entziehen, sobald von ihnen erwartet wird, sich Gedanken um ein komplexes Problem zu machen oder ihre eigenen Worte selbstkritisch zu reflektieren. Der Effekt der verbalen Komik dieser Passage erfährt eine Steigerung

durch die Tatsache, dass eine geistvolle Bemerkung, die obendrein von einer unterbewerteten Angestellten eingeworfen wird, von ihrem indifferenten Chef und dessen Gesprächspartner mittels hergesuchter Trivialitäten abgetan wird. Durch die possenhafte Zwischenbemerkung Basils zum Charakter des Majors nach dessen Abgang, "*drunken old sod*", werden dessen verächtliche Äußerungen zu Deutschen nivelliert, d.h. als im alkoholisierten Zustand zu extrem formuliert interpretierbar.

#### 3.4.2.4 Faszination von *Do-it Jokes*

Während er hilflos mit dem Elchkopf hantiert, erhält Basil Fawlty einen Anruf seiner Frau, die ihn offensichtlich noch einmal nachdrücklich daran erinnert, die Trophäe endlich aufzuhängen. Da die Stimme Sybils am Telefon nicht hörbar ist, bleiben die Äußerungen für die Zuschauer zweideutig und können erst schrittweise durch das von Basil Gesagte nachträglich in ihren eigentlichen Zusammenhang, das Aufhängen des Elchkopfes, gestellt werden. So ist der Satz "*I was just doing it,...*" ([80] FAWLTY: 140) zunächst eindeutig als einer der zahlreichen sogenannten *Do-it jokes* identifizierbar. Ihre Eigenart besteht darin, dass das Verb *to do* euphemistisch für eine Aktivität steht, die in der Kombination mit dem Pronomen *it* fast unzweifelhaft auf einen Geschlechtsakt verweist, z.B. "*Teachers do it with class*" oder "*Oscar did it wildly*" (Chiaro 1992: 64f). Sowohl *to do* als auch *it* sind für sich genommen Bindeglieder par excellence. Sie rufen jedes für sich genommen Ambiguität hervor, da weder die Tätigkeit noch das dazu gehörige Objekt näher definiert wird. Wenn sie in der *Do-it*-Formel kombiniert werden, ist ihre Konnotation mit Obszönität mehr als deutlich erkennbar. Die Inkongruenz ergibt sich mit der Skriptopposition von S<sub>1</sub> „sachlich“ und S<sub>2</sub> „obszön“ zwischen der semantischen und der pragmatischen Ebene und resultiert in einer Anspielung. In der Szene *THE GERMANS* wird der Typ des *Do-it joke* nicht formelhaft verwendet, sondern seine grammatische Struktur ist variabel. Nachdem der Rezipient zunächst einen Vorgeschmack bekommen hat, erfährt diese Form des Witzes eine Steigerung beim nächsten Anruf Sybils (FAWLTY: 142). Basil ruft Polly, die am Telefon ist, die Botschaft an seine Frau zu: "*Tell her! I'm doing it now!*" Die Wiederholung des gleichen Satzes in der dritten Person durch Polly, deren Name im angelsächsischen Bereich eigentlich Papageien vorbehalten ist und deren Sprechakte in dieser Situation denen dieses Tieres besonders stark ähneln, steigert die Komik ein weiteres Mal: "*He says he's doing it now.*" Doch damit nicht genug, formuliert sie Basils Ausruf "*Mr Moose is up*", der signalisiert, dass es ihm endlich gelungen ist, den Elchkopf an der Wand zu befestigen, um in "*It's up*" und nachdem er auf Basils Kopf gefallen ist, fügt sie hinzu: "*It's down again.*" Durch die Verwendung des Pronomens *it* ist für die Gesprächspartnerin am anderen Ende der Telefonleitung, die – ähnlich einer Teichoskopie –

bruchstückhaft vermittelt Andeutungen über die Vorgänge im Hotel unterrichtet wird, eine eindeutige Zuordnung zu einer Handlung nicht unbedingt möglich. Dem Zuschauer, der zwar den Elchkopf vor Augen hat, sich jedoch gleichzeitig in Basils Frau hineinversetzt, wird deutlich, dass diese an einen Geschlechtsakt denken könnte, zumal sie nicht sieht, was vor sich geht. In burlesker Weise überspitzt wird dies noch durch die Tatsache, dass mit Polly eine Frau am Telefon ist. Mangelndes Vermögen (vonseiten Pollys), sich in andere Menschen hineinzusetzen und eine relativ einfache Situation adäquat zu schildern, also unzureichende Kommunikationsfähigkeit, gibt hier wiederum den Rahmen für komische Effekte ab. So wird die Sprache selbst in all ihrer Unzulänglichkeit, wenn sie nicht adäquat gehandhabt wird, zum Gegenstand der verbalen Komik.

#### 3.4.2.5 Negatives Beispiel für Kommunikation mit Ausländern

Die Thematik der Diskriminierung wird nun mit einem spanischen Gastarbeiter von einer anderen Warte aus präsentiert. In einer Anspielung auf den Titel von James Matthew Barries 1902 veröffentlichter Komödie wird der Hotelangestellte Manuel von Basil als *the Admirable Crichton* [81] bezeichnet, womit dieser sich unabsichtlich bloßstellt, denn in dem Drama geht es um einen Aristokraten namens Lord Loam, der nach einem Schiffbruch auf einer Pazifikinsel landet. In einem dem Naturzustand ähnlichen Sozialgefüge erweist sich der lebensstüchtige Butler Crichton seinem aristokratischen Herrn gegenüber als überlegen und erwirbt so auf natürliche Weise das Recht, über den hilflosen Adligen zu bestimmen, dessen Tochter Polly er schließlich heiraten will<sup>27</sup>. Mit der Rückkehr zur Zivilisation kehrt sich das Verhältnis allerdings wieder um. Deutschen dürfte es ungleich viel schwerer fallen als englischen Rezipienten, die Querverbindung zu der in England recht populären Komödie herzustellen, so dass diese für Basil als Chef wesentliche Anspielung bei Deutschen in der Regel nicht zu einem Lacheffekt führen wird.

Der augenscheinlich unfähige Hotelier Basil Fawlty setzt seinen Angestellten wegen seiner von Missverständnissen und Langsamkeit geprägten und seiner Meinung nach erfolglosen Mitarbeit im Hause mit sardonischen Bemerkungen herab. Die geringe Wertschätzung Basils für seinen Mitarbeiter gipfelt in der Übertreibung, die die Worte "*Last week*" beinhalten, die er als Antwort auf die Bemerkung Manuels "*You called, sir*" einwirft. Als Spanier, der nur gebrochen Englisch spricht und Versatzstücke aus seiner Muttersprache einstreut, stellt Manuel ein Gegengewicht zu den Deutschen dar: ein „primitiver“ Ausländer, dem nur die einfachsten Aufgaben anvertraut werden können. Durch das unzureichende Sprachvermögen des

---

<sup>27</sup> Polly, der Zweitname von Lady Mary, der Tochter Lord Loams, diente den Autoren von *FAWLTY TOWERS* offensichtlich als Vorlage für den Namen der Hotelangestellten.

Spaniers ergibt sich eine Reihe von Wortspielen, die auf Verwechslung der Bedeutung aufgrund mangelnder lautlicher Zuordnung beruhen und unmittelbar Lachen erzeugen. So wird Basils Wort *hammer* von Manuel zum *hammer sandwich* gemacht und damit als *ham sandwich* identifiziert, da es ihm als Speise vertraut ist [82]. *Hammer* heißt im Spanischen *martillo* und ist aufgrund seines verschiedenen Wortstammes für Manuel nicht als Werkzeug identifizierbar. Dass er das Wort *hamster* (im Spanischen *hámster*), nicht aber *hammer* kennt, ergibt die eher als Blödelei zu bezeichnende Frage Basils: “*How can I knock a nail in, with your hamster?*” Das aus dem Slawischen stammende Wort *hamster* ist in den meisten europäischen Sprachen als Bezeichnung für das Nagetier gebräuchlich, insofern wäre das Wortspiel mit *hammer* und *hamster* direkt ins Deutsche übertragbar. *Ham* hingegen stammt aus der romanischen Gruppe des englischen Wortschatzes, und das Wort „Schinken“ findet im Zusammenhang mit dem Aufhängen eines Bildes kaum eine brauchbare Entsprechung, so dass der komische Effekt im Deutschen verloren gehen würde. Endlich erweisen sich die Verständnisschwierigkeiten als so massiv, dass Basil nichts anderes übrig bleibt, als den Spanier mit einer anderen Aufgabe zu betrauen und den Hammer selbst zu holen. Während er in die Küche hinüberschreitet, stammelt er: “*I get hhhhammmmmmer and hhhhit you on the hhhead with it. Hhhard...*” (FAWLTY: 141). Die Alliteration in Verbindung mit einer Hyperbel in Form der übertrieben gestalteten Aussprache des Lautes [h] werden eingesetzt, um die typischen Sprecher romanischer Sprachen zu verlachen, denen es nur vereinzelt gelingt, ein H angemessen auszusprechen, da es in ihrer Sprache nicht vorkommt. Die komischen Effekte ergeben sich in diesem Kontext auf der phonologischen und der morphologischen Ebene. Die Auslassung des Artikels vor dem Nomen *hammer* gibt die grammatisch unzureichende Form der Sprache seines ausländischen Mitarbeiters der Lächerlichkeit preis. Die Persiflage des inkorrekten Sprachgebrauchs durch einen Ausländer findet ihre Fortsetzung in der *Fire-Drill*-Episode. Basil beantwortet den fragmentarischen Ausruf Manuels “*Is fire*” mit seiner Negation “*Is not fire*” (FAWLTY: 146) und karikiert die fehlerhafte Sprechweise durch einen Verstoß gegen die Konjugationsregeln in “*When bell go again...*” (FAWLTY: 146). Die durch morphologische und syntaktische Fehler gekennzeichnete Sprechweise ist vielfach bei Leuten anzutreffen, die wenig mit Ausländern in Kontakt stehen. In ihrer Hilflosigkeit nehmen sie irrtümlich an, dieses für das Pidgin typische Phänomen erleichtere die Kommunikation, weil weniger sprachliche Elemente vom ausländischen Gesprächspartner zu diskriminieren sind. Üblicherweise wird das Subjekt ausgelassen oder statt korrekt konjugierter Verbformen der Infinitiv eingesetzt. Die Autoren der Szene geben durch die Komik der Darstellung indirekt zu verstehen, dass die Kommunikation mit Ausländern durch elliptische Sätze stark behindert wird. Bei der Verwendung vollständiger Satzstrukturen hingegen ergeben sich Redundanzen,

wodurch der Gesprächspartner mehr Zeit bekommt, die sprachlichen Elemente einem Sinn zuzuordnen, so dass Missverständnisse vermieden werden können.

### 3.4.2.6 Inkongruenz zwischen Beschönigung und Realität

Die in der gesamten Szene vorherrschende nervöse und hektische Grundstimmung, die sich in Erwartung der deutschen Hotelgäste aufbaut, wird hauptsächlich durch eine telegrammartig und fragmentarisch gestaltete Syntax im Zusammenhang mit den entsprechenden inhaltlichen Elementen hervorgerufen. Die grammatischen Phänomene sind ohne größere Schwierigkeiten ins Deutsche übertragbar, da dessen übergeordnete syntaktische Strukturen aufgrund der relativ engen Verwandtschaft beider Sprachen ähnlich sind. Der in der Szene verwendete Wortschatz lässt viel Raum für vielerlei Missverständnisse durch Bisoziation, so dass der Eindruck eines vollständigen Durcheinanders entsteht. Einen vorläufigen Höhepunkt bildet die sarkastische und euphemistisch anmutende Schlussbemerkung Pollys am Telefon “...*no, everything is fine*” [83] unmittelbar nach ihrer Mitteilung an Sybil, dass Basil sich unter einem Drehstuhl eingeklemmt hat, nachdem er über Manuel gestolpert ist und die beiden nun unter einem Blumenstrauß begraben sind. Die für die Komik entscheidende Inkongruenz entsteht hier zwischen dem Inhalt des Kommentars der Angestellten und einem nonverbalen Element, nämlich dem sichtbaren Resultat des Geschehens an der Hotelrezeption, das wie ein Chaos anmutet.

### 3.4.2.7 Paradoxon: Rotation durch Starrsinn

Die Episode am nächsten Morgen, in der die Durchführung eines Probealarms dargestellt wird (FAWLTY: 143), ist durch Situationskomik gekennzeichnet und lebt eher von der sich überstürzenden und in sich widersprüchlichen Handlung als von der verbalen Komik<sup>28</sup>. Die in diesem Teil dominierenden Elemente sind die Wiederholung einzelner Wörter und die Häufung elliptischer Sätze, die die Hektik der Aktion zum Ausdruck bringen. Die Stimme des Hotelbesitzers Fawlty ist während der *Fire-Drill*-Episode durchweg von Hysterie geprägt, die in krassem Gegensatz zur Besonnenheit Pollys und der Hotelgäste steht, welche Fragen stellen und Basil immer wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholen wollen und dennoch geduldig und ohne Murren seinen verrückten Anweisungen folgen. Das Wortspiel mit dem Homonym *drill* erscheint in dieser Szene als besonders vielsagend:

---

<sup>28</sup> Michael J. Apter (1982) analysiert diese Situation im Rahmen seiner *Reversal Theory* im Hinblick auf ihre Handlungsmotivation.



LARGE WOMAN (to Mr(s) Sharp): He means the drill hasn't started yet.

MR SHARP: What drill? We didn't hear a drill ([84] *FAULTY*: 145).

Die Erklärung der korpulenten Frau zum Probealarm wird von ihrem Gesprächspartner missverstanden, der an das Geräusch einer Bohrmaschine denkt, welches allerdings nicht zu hören war. Mr Sharp erweist sich damit als nicht auf der Höhe der Situation stehend. Das erste Mal bedeutet *drill* „Alarmübung“, das zweite Mal „Bohrmaschine“. Die beiden Homonyme gehen etymologisch auf die gleiche Wurzel zurück, die die Komponenten „Rotation“ und „ständig wiederholte Bewegung“ beinhaltet, übrigens eine Definition, die gleichsam die besonders für diese Episode kennzeichnende Sprech- und Handlungsweise charakterisiert: die Hauptpersonen drehen sich gedanklich um die eigene Achse und wiederholen sich ständig, da sie nicht dazu in der Lage sind, ihren Kreis, d.h. ihre angestammten und vorprogrammierten Denkmuster, zu verlassen. Es gelingt den Autoren überzeugend, die wesentlichen die Kommunikation behindernden Erscheinungen darzustellen und anhand des turbulenten Geschehens einen Protagonisten zu karikieren, der im wahrsten Sinne des Wortes verrückt ist, also auf Äußerungen anderer nicht adäquat reagieren kann, weil er starr seiner Gedankenwelt verhaftet bleibt und die Dinge, die geschehen, nicht frei wahrnehmen kann. Alles, was er sagt und tut, steht im Gegensatz zu dem, was um ihn herum vorgeht, oder ist als mechanische Reaktion auf die Gesprächsbeiträge der anderen zu verstehen, deren Sinn ihm letztlich nicht bewusst wird. Die Episode mit dem Feuer, an dessen Ausbruch keiner glaubt, da gerade ein Probealarm stattfinden soll und es daher als sehr unwahrscheinlich gilt, dass sich gerade zu einem derartigen Zeitpunkt ein echter Brandfall ereignen wird, dokumentiert anschaulich die allgemein gültige Tatsache, dass starre Gedanken und Denkblockaden die eigentliche Funktion der Sprache, nämlich Kommunikation zu gewährleisten, lahm legen. Bei Henri Bergson werden derartige Vorgänge mit der Eigenschaft der Steifheit umschrieben (1988: 76). So ignoriert Basil die eindringlichen Warnungen vor dem Feuer, das in der Küche ausgebrochen ist (*FAULTY*: 148). Als schließlich der Rauch so dicht ist, dass auch er den Brand wahrnimmt, versucht Basil seine Verhaltensfehler während der Alarmübung zu vertuschen, indem er eine längere Phase der Beschwichtigung vorausschickt, bevor es ihm gelingt, das Wort *fire* zu stammeln (*FAULTY*: 148), um es dann viermal hintereinander laut auszurufen. Zu allem Überfluss findet er den Schlüsselschalter zum Feuermelder nicht, was für seine Kommunikation auf symbolischer Ebene bedeutet, dass es ihm nicht gelingen wird, sich den Zugang zum Verständnis seiner Mitmenschen zu verschaffen. Die Autoren demonstrieren an dieser Stelle auf ebenso drastische wie komische Weise die Macht der Sprache, die einen Menschen in die Lage versetzt, die Realität mittels eines Sprechaktes auf psychologischer Ebene in ihr Gegenteil zu verkehren bzw. die Einstellung und das Verhalten anderer Menschen zu manipulieren.

Ein konkretes Ziel der Kritik, die in der Komik während der Feuerschmelze zum Ausdruck kommt, sind zweifelsohne die verschärften Brandschutzbestimmungen, die in Großbritannien mit dem *Fire Precautions Act* von 1971 Kraft traten und an Hotels und *Boarding Houses* erhebliche Anforderungen stellten.

### 3.4.2.8 Kontraste auf der Diskursebene: Aggression und Besänftigung

Eine Entspannungsphase für Akteure und Zuschauer gleichermaßen, die eintritt, weil Basil wegen einer Gehirnerschütterung im Krankenhaus behandelt werden muss, nutzt der unverbesserliche Fawlty, um mit dem Ausruf *“Bloody Wilson!!!”* ([85] FAWLTY: 150) den damals amtierenden Premierminister Harold Wilson als Sündenbock für das allgemeine Chaos im Lande und damit auch sein persönliches Dilemma verantwortlich zu machen<sup>29</sup>. Die ungewöhnlich große Lautstärke dieses Fluches – im Schriftbild angedeutet durch drei Ausrufezeichen – hebt den Hang vieler Menschen in England und Deutschland hervor, sich auf pauschale Schuldzuweisungen zurückzuziehen, wenn sie aufgrund ihrer zusammenhanglosen Denk- und Handlungsweise keine Möglichkeit sehen, ihr eigenes Fehlverhalten kritisch zu reflektieren. Auf pragmatischer Ebene ergibt sich die verbale Komik nicht nur aus der Verwendung des inadäquaten Registers (*slang*) und der plötzlich auftretenden Lautstärke angesichts eines vergleichsweise nichtigen Anlasses, sondern auch aus der Opposition eines im persönlichen Bereich entstandenen Problems mit den übergeordneten Entscheidungen der nationalen Politik. Von angestauten Aggressionen erfüllt, ist sich Basil nicht zu schade, die Persönlichkeit einer Krankenschwester, die sich gerade in der Nähe befindet, in zynischer Weise zu verletzen: *“My God, you're ugly, aren't you? [...] You need a plastic surgeon, not a doctor”* ([86] FAWLTY: 151). Im Gegensatz zu der vorausgehenden Beschimpfung Wilsons bleibt diese unflätige Äußerung Basils im Register der Hochsprache. Die mit der Interjektion *my God* und der Nachfrage *aren't you?* verstärkte plumpe und direkte Aussage im ersten Satz wird gefolgt von einem ironisch verbrämten Ratschlag, der durch den impliziten Hinweis auf einen Schönheitschirurgen zu einer kaum zu überbietenden Beleidigung entartet. Die Verhaltensweise des Protagonisten zeugt von seinem Willen, das Selbstbewusstsein anderer Menschen zu schwächen, um selbst trotz seiner Unfähigkeit überleben und sich durchsetzen zu können. Diese weltweit verbreitete Überlebensstrategie, die in Deutschland unter der Bezeichnung „Mobbing“ bekannt ist, wird so auf humorvolle Weise an den Pranger gestellt. Das Lachen des Zuschauers, das aufgrund der zahlreichen oben erwähnten Inkongruenzen schon anhält, ver-

<sup>29</sup> Sir Harold Wilson war von 1964-1970 und von 1974-1976 britischer Premierminister und gehörte der Labour Party an. Seine Regierungszeiten waren von Wirtschaftskrisen überschattet. Aufgrund von Erfolglosigkeit bei der Bekämpfung der hohen Inflationsrate (z.T. 25 %) und wachsender Unruhen in Nordirland beendete er seine zweite Amtszeit vorzeitig.

stärkt sich noch, als er sich darüber bewusst wird, dass die geistige Aufarbeitung von Basils Frau Sybil übernommen wird, die in der besinnlichen Phase im Krankenzimmer eine Zusammenfassung der bisherigen Missgeschicke gibt und ihrem Gemahl in außergewöhnlich schonender Form seine Inkompetenz vor Augen führt. Die verbale Komik liegt in der sanften Indirektheit ihrer Empfehlung, die durch die Personifizierung des Hotels eher an ein Kind als an einen Erwachsenen gerichtet zu sein scheint: *“But I should think the hotel can do without that sort of coping for a couple of days, what do you think, Basil...hmmm?”* [87]. Die sich überlagernden Inkongruenzen ergeben sich einerseits auf der Diskursebene zwischen diesem wohlmeinenden Rat und dem Desaster, auf das er sich bezieht. Andererseits steht der ausnehmend sanfte Ton, mit dem er vorgetragen wird, auf der phonologischen Ebene in einem krassen Gegensatz zu den schroffen Äußerungen, die sein Adressat Basil kurz vorher getan hat. Eine weitere ironische Komponente liegt darin, dass der Rezipient um die Vergeblichkeit der Worte Sybils weiß, denn sie können von ihrem verbohrtten Ehemann nicht gewürdigt werden.

#### 3.4.2.9 Mentale Grundeinstellung vor Begegnung mit Deutschen

Ebenso wie Sybil zeigt die Hotelangestellte Polly in der folgenden Episode mit den Deutschen die Absicht, Basil davon abzuhalten, weiteren Schaden anzurichten, wenn sie ihn bittet, sich zu erholen. Der mit einem Kopfverband versehene Basil Fawlty jedoch, der nach seiner Flucht aus dem Krankenhaus einem Gedanken an seine Inkompetenz keinen Raum gibt und sich für unentbehrlich hält, hat sich schon unaufhaltsam in das Abenteuer mit seinen deutschen Gästen gestürzt. Verbale Komik, die sich in vielfältiger Weise, u.a. auch aus interlingualen Wortspielen zwischen den Sprachen Deutsch und Englisch ergibt, bestimmt die Darstellung der Schlussepisode. Blockaden und vorgefertigte Denkprogramme führen immer wieder dazu, dass der Hotelier in Verhaltensmuster zurückfällt, die er unter allen Umständen ablegen wollte und vor denen er seine Mitarbeiter nachdrücklich gewarnt hat. Während es diesen – hier ist in erster Linie Polly gemeint – ohne Schwierigkeiten gelingt, seine Ermahnung *“They’re Germans. Don’t mention the war”* (FAULTY: 153) zu befolgen, ist er selbst dazu nicht in der Lage, da er sich zu sehr unter Druck gesetzt hat. Polly, die im Übrigen ihre Deutschkenntnisse schon unter Beweis gestellt hat, bietet ihm an, ihn an seinem Arbeitsplatz würdig zu vertreten, um ihn vor Unannehmlichkeiten zu bewahren. Doch Basil geht nur zum Schein auf ihr Angebot ein. Dabei unterläuft ihm allerdings ein Versprecher, der seinen Verwirrungszustand deutlich anzeigt. Er verwechselt nämlich Polly mit Elsie, über deren Aufenthaltsort Kanada er den Major erst am Vortag nachhaltig belehrte (FAULTY: 138). Diese Tatsache zeigt sehr deutlich, dass er in die Fußstapfen des Majors getreten ist, dessen Verhal-

ten er nachvollzieht, indem er kaum einen von dessen Fehlern auslässt. So nimmt denn ein wahres Feuerwerk an Peinlichkeiten aller Art seinen Lauf. Ähnlich dem Major im ersten Teil dieser Szene ignoriert Basil ganze Sätze oder wesentliche Teile der Bemerkungen seiner Gesprächspartner, da sein Gehirn unablässig mit Gedanken zum Zweiten Weltkrieg beschäftigt ist und er krampfhaft darauf bedacht ist, keinerlei Fehler zu begehen. Jede nur mögliche Äußerung wird unweigerlich umgemünzt und verfremdet, indem sie in einen ungewöhnlichen Zusammenhang gestellt wird.

#### 3.4.2.10 Fremdsprache als Klippe

Obwohl er sie fieberhaft erwartet hat, scheint Basil von der plötzlichen Ankunft der Deutschen errascht zu sein, so dass seine Intention, besonders freundlich zu sein, seiner Performanz in grotesker Weise widerspricht, als er gegenüber einer deutschen Frau ausruft: *“Oh, German! I’m sorry, I thought there was something wrong with you.”* Mit dieser rden Bemerkung zeigt er gleichzeitig, dass er des Deutschen nicht mächtig ist, was er im weiteren Verlauf des Gesprächs jedoch nicht zugeben möchte. Er bietet denn auch sogleich eine Kostprobe seines profunden fremdsprachlichen Unvermögens, als er versucht, seinen deutschen Gästen jeden Wunsch von den Augen abzulesen. Schon in der Einleitung zu seinem Dolmetschversuch erweisen sich sein Unverstand und seine Hilflosigkeit überaus deutlich, denn die Aufzählung von Synonymen in *“Could you repeat...amplify...reiterate? Yes? Yes?”* [88] ist in Form einer Steigerung so angelegt, dass er seinen Gesprächspartnern das Verständnis von Wort zu Wort mehr erschwert, wiewohl es doch eigentlich umgekehrt sein sollte. Wie gemeinhin bekannt ist, kann die Erklärung einer schwierigen Vokabel nur gelingen, wenn sie in leicht verständlicher Form dargeboten wird. Das Wort *repeat* gehört dem Grundwortschatz an und ist daher leicht zu verstehen. Das Verb *amplify* jedoch lässt sich mit erheblich geringerer Wahrscheinlichkeit erschließen, da es bei einen Deutschen zunächst eine Assoziation im Bereich der Elektronik hervorruft und dann „verstärken“ bedeutet. In Basils Äußerung jedoch hat *amplify* die Bedeutung „noch einmal näher erläutern“, die dem formalen Register angehört und relativ selten ist. Das ausgefallene Verb *reiterate* dürfte selbst für einen besser geschulten englisch sprechenden Ausländer kaum ohne Wörterbuch zu entschlüsseln sein. Es handelt sich also um eine lexikalisch bedingte Inkongruenz, die im pragmatischen Bereich zwischen der kommunikativen Absicht und ihrer Umsetzung zutage tritt.

#### 3.4.2.11 Interlinguale Wortspiele und misslungene Kommunikation

Wohl in dem Bewusstsein, dass Deutsch und Englisch als Glieder der germanischen Sprachfamilie viele Parallelen aufweisen sollten, versucht Basil den Satz *“Wir wollen ein Auto mieten”* in seine Muttersprache zu übertragen. Hierbei stützt er sich auf die Lautung und

die Reihenfolge der syntaktischen Bestandteile des deutschen Satzes, indem er sich höchst stümperhaft daranmacht, die Morpheme auf ihre phonetische Beschaffenheit hin zu analysieren, nicht passende Elemente auszulassen und fehlende hinzuzudichten. So ergibt sich für ihn eindeutig auf wundersame Weise im Englischen der grammatisch korrekte Satz: “(You)’re *volunteering to go out to get some meat*” [89].

W i r	<b>w o l l e n</b>	e i n	<b>A u t o</b>	<b>m i e t e n .</b>
[We]’re	<b>volun</b> (teering)	[to go]	<b>out to</b> [get some]	<b>meat.</b>

Den Phonemkombinationen wird unter Missachtung der Regeln der Fremdsprache formal ein Sinn aufgestülpt, der nicht im Geringsten dem des deutschen Satzes entspricht und eine vollkommen unsinnige Handlung beinhaltet, denn es ist mehr als unwahrscheinlich, dass Hotelgäste sich das Fleisch, das sie essen wollen, selbst vom Schlachter holen. Allein die Tatsache, dass der Wunsch, ein Auto zu mieten, an einer Hotelrezeption häufig geäußert wird, also gewissermaßen erwartet werden kann, hier aber nicht wahrgenommen wird, entbehrt nicht einer gewissen Komik. Basil projiziert so unbewusst seine Unfähigkeit, geradlinig zu denken, in seine Gesprächspartner hinein, indem er ihnen unterstellt, geistig nicht auf der Höhe zu sein, da sie vollkommen absurde Gedanken geäußert haben. Er scheint seine deutschen Gäste in der Tat für töricht zu halten, denn das Spiel mit interlingualen *puns* wird noch weiter getrieben, indem Basil Laute, die von Deutschen mit einer weniger guten englischen Aussprache nicht nachgeahmt werden können, durch solche ersetzt, die typischerweise als Substitut auftreten. Dies wird an der Orthographie deutlich: “*We haf meat hier...in ze buil-dink*”, also /f/ statt /v/, /z/ statt /ð/ und /ŋk/ anstelle von /ŋ/ [90]. Das Wörtchen „hier“ findet sich gar in seiner deutschen Schreibweise wieder. Interlinguale Wortspiele sind von vornherein „unrein“ und grotesk, da sie auf der Verwechslung bzw. der ungenauen Wiedergabe von Phonemen beruhen, was zumeist durch ungenügende Kenntnisse in der Fremdsprache bedingt ist (vgl. Apte 1985: 181). Der komische Charakter dieser Passage wird darüber hinaus durch eine Umkehrung der Werte erhöht, denn im Gegensatz zum gesunden Menschenverstand scheint Basil Fawlty zu glauben, eine Verständigung mit seinen deutschen Gästen sei leichter herzustellen, wenn er die Ausspracheschwächen schlecht Englisch sprechender Deutscher annehme. Mit der Interjektion *Moo*, unterstützt durch die entsprechende Geste mit zwei auf dem Kopf angedeuteten Hörnern, die den Deutschen zu verstehen geben soll, dass es sich um Rindfleisch handelt, krönt Basil abschließend diese Sequenz einer in jeder Hinsicht misslungenen Kommunikation, die im Nonsens endet, da er in seiner Phantasielosigkeit rigoros versucht, die Äußerung der Deutschen direkt auf das Hotelfach und seinen Unterbereich „Mahlzeiten“ zu übertragen. Er ist nicht hinreichend flexibel, um auf seine Gesprächspartnern ein-

zugehen und ihnen auch nur die geringste Möglichkeit zur Übermittlung einer sinnvollen Botschaft zu eröffnen. Die Genese der Inkongruenz liegt in sich überlagernden inadäquaten Analogien, die umso stärker hervortreten, da sie ihren eigentlichen Zweck gründlich verfehlen, nämlich mittels eines treffenden Vergleichs eine zusätzliche Möglichkeit zu schaffen, die Kommunikation zu erleichtern.

### 3.4.2.12 Pervertierte Sprichwörter

Eindrucksvoll demonstrieren die Autoren nun, dass die Sprechwerkzeuge ihren Dienst nur unzureichend tun, wenn der Geist getrübt ist, als Basil das linguale Chaos auch in seiner Muttersprache mit dem Ausspruch fortsetzt: *“Idle hands get in the way of the devil's work, Fawlty. Now...”* ([91] *FAWLTY*: 153). Er erinnert an das Sprichwort *“Idle hands are the devil's workshop.”* Während das Subjekt des Sprichwortes, *idle hands*, erhalten bleibt, tritt an die Stelle des Verbs *are* die Redewendung *(to) get in the way of (somebody)*, die der Aussage einen lapidaren Charakter verleiht und es erschwert, den Sinn der Worte Basils sauber zu erfassen. Das ursprüngliche Kompositum *workshop* wird durch die Kürzung um seine zweite Komponente von einem Konkretum zu einem Abstraktum umgewandelt, wodurch die Bildhaftigkeit des Sprichwortes verloren geht. Die verbale Komik liegt in der semantischen Ambivalenz, die durch die Vermischung des Sprichwortes mit der idiomatischen Wendung entsteht. Das geflügelte Wort wird zu einem plumpen, „flügellahmen“ syntaktischen Gebilde pervertiert, das in seiner Widersprüchlichkeit und Absurdität antizipierend einen Hinweis auf das Programm darstellt, das den nun folgenden Machenschaften Basils zugrunde liegt. Zu diesen kann er nur vom Leibhaftigen selbst angestiftet worden sein, wenn man ihr Resultat betrachtet. Er vertut alles, was ihm in die „trägen Hände“ kommt, indem er sich selbst im Wege steht und nicht so sehr dem Teufel, dessen Werk er auf wundersame Weise zu vollenden scheint. Der Satz hört sich an wie eine Aufforderung, die Basil an sich selbst richtet. Paradoxerweise meint er das Gesagte so, wie es das ursprüngliche Sprichwort will und wie es der verwirrte Rezipient beim ersten oberflächlichen Zuhören versteht: Wenn man nichts zu tun hat, wird man voraussichtlich auf dumme Gedanken kommen, was dem deutschen Sprichwort „Müßiggang ist aller Laster Anfang“ und dem bekannten englischen *“Idleness is the root of all evil”* entspricht. Basil Fawlty wird ohne jeden äußeren Zwang im Folgenden einen Aktionismus entfalten, der unübersehbare Verwicklungen und einen totalen Kollaps der interkulturellen Kommunikation zur Folge hat.

Wenig später wird auf das Ereignis angespielt, das die Behinderung des zerebralen Sprachzentrums Basils bewirkt haben könnte, indem sein Zusammenstoß mit Manuel verulkt wird, der ihm im Wege stand. Basil entstellt das Sprichwort *“A bird in the hand is worth two in the*

*bush*,” als er es folgendermaßen wiedergibt: “...*a blow on the head like that is worth two in the bush*” ([92] *FAWLTY*: 153). Die Ersetzung der Nomen *bird* durch *blow* und *hand* durch *head* sowie der zugehörigen Präpositionen im ersten Teil des Satzes liegt aufgrund der Ähnlichkeit der Lautung (Paronomasie) bzw. der syntaktischen Struktur nahe. Nach dem beiläufig wirkenden und daher lächerlichen Zusatz *like that*, der auf den Vorfall mit Manuel hinweist, folgt unerwartet der zweite Teil des Sprichwortes in unveränderter Form, wodurch sich ein Wiedererkennungseffekt beim Rezipienten einstellt, der die komische Wirkung des Ausspruches hervorruft. Die Identifizierung des ersten Teils des Sprichwortes geschieht in einem Rückblendeverfahren, das in dem Augenblick ausgelöst wird, in dem sein unveränderter zweiter Teil als solcher erkannt wird. Die mit der Technik der Vertauschung von syntaktischen Elementen entstehende verbale Komik basiert auf einem Überraschungseffekt, der mit der Inkongruenz zwischen dem veränderten und dem unveränderten Teil des Sprichwortes einhergeht. Die Technik der paradigmatischen Substitution zeichnet sich an dieser Textstelle dadurch aus, dass sie die Symptome der Gehirnerschütterung Basils durch das Durcheinanderwürfeln der Wörter klar erkennbar werden lässt.

Wenngleich die technischen Voraussetzungen für derartige Manipulationen mit der Sprache im Deutschen ähnlich sind und auch hier die Technik sehr häufig angewandt wird, sind die beiden geflügelten Worte in dem gegebenen Kontext nur bedingt ins Deutsche übertragbar. So könnten die Bestandteile von „Müßiggang ist aller Laster Anfang“ und „Der Spatz in der Hand ist besser, als die Taube auf dem Dach“ durch Modifikation zwar auf der semantischen, kaum aber auf der phonologischen oder morphologischen Ebene adäquat wiedergegeben werden, wodurch die komischen Effekte an Intensität verlieren würden.

### 3.4.2.13 Verbale Komik ohne Grenzen

Die Technik der Substitution klangähnlicher Wörter wird in der folgenden Unterhaltung mit den deutschen Gästen bis zum Exzess gesteigert, indem das Schlagwort *war* stereotyp, einem Ostinato in der Musik vergleichbar, scheinbar beliebig in unregelmäßigen Abständen eingesetzt wird. Schon bevor er „Feindberührung“, d.h. Kontakt mit den Deutschen hat, verstößt Basil Fawlty gegen seinen Vorsatz, das Unwort *the war* nicht auszusprechen, indem er es anstelle von *their lunch* einsetzt ([93] *FAWLTY*: 154). Der Artikel *the*, der den Krieg als einen bestimmten, nämlich den Zweiten Weltkrieg, kennzeichnet und daher notwendig ist, wird durch das im Klang ähnliche Possessivpronomen *their* ersetzt. Hierdurch erscheint die eilig nachgeschobene Äußerung *their lunch* nicht als Korrektur gegenüber den Deutschen, sondern als Seitenbemerkung, die Basil an sich selbst richtet und mit der er seine Fehlleistung vor sich selbst zu vertuschen sucht. Erwartungsgemäß hätte er *your lunch* sagen sollen. Die

Klangähnlichkeit der beiden Funktionswörter *the* und *their* erklärt die Tatsache, dass sie gegeneinander ausgewechselt werden. Die beiden Wörter *war* und *lunch* jedoch weisen weder phonetisch noch semantisch irgendeine Ähnlichkeit auf, so dass es mehr als unwahrscheinlich ist, sie in einem gegebenen Kontext zu vertauschen. Zum einen mag man daran den hohen Grad der Verbohrtheit Basils ablesen, zum anderen ergibt sich ein besonders starker Lacheffekt. Hieraus lässt sich folgende These ableiten: Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, dass ein sprachliches Element in einem bestimmten Kontext erscheint, d.h. je ungewöhnlicher oder unerwarteter es in ihm ist, desto größer ist seine komische Wirkung. Dies entspricht im Kern der Feststellung Apters: *“In general the more the unexpectedness associated with the synergy, the funnier it is”* (1982: 129). Die Wortvertauschungen basieren in diesem Abschnitt als Lapsus Linguae im Wesentlichen auf dem Prinzip des Freudschen Versprechers, der sich normalerweise durch die phonologische oder semantische Ähnlichkeit zweier Wörter oder Ausdrücke assoziativ ergibt. Er wird hier ausgelöst durch die Angst, einen Fauxpas zu begehen, indem Basil – was ihm sehr wohl bewusst ist – die innerlich nicht verarbeiteten Ereignisse des Zweiten Weltkrieges thematisiert. Und gerade dies geschieht im Verlauf der Szene in immer massiverer Form, denn die diesbezüglich in seinem Unterbewusstsein angestaute Energie ist zu stark, als dass er sie bei dieser Gelegenheit unterdrücken könnte. Die Substitution in Form des Freudschen Versprechers wird auf diese Weise zum Ausdruck des kollektiven Unbewussten eines englischen Staatsbürgers. Mosaikartig entstehen vor den Augen des Zuschauers die Bestandteile seiner inneren Einstellung zur Rolle der Deutschen im Zweiten Weltkrieg. Die Furcht vor ihnen und zugleich der Wille, ihnen zu verzeihen, führen zu einem inneren Widerspruch. Hinzu kommt die Angst, aufgrund zu vieler Ressentiments und Vorurteile in dieser Absicht zu versagen. Die starke psychische Spannung kommt in der mechanisch-formalen Anwendung sprachlicher Elemente, hier besonders des Wortes *war* zum Ausdruck. Die Sinnebene wird – quasi durch den inneren Druck bedingt – übersprungen, wodurch sich zwischen dem situativen Kontext und dem lexikalischen Bereich Inkongruenzen ergeben. Die Autoren lassen Basils Gehirn den Rest der Szene hindurch zwischen zwei Bedeutungsebenen pendeln: „Hotelbetrieb“ und „Krieg“ bilden den semantischen Rahmen der Basissoziation. Als beflissener Hotelchef ist Basil Fawlty bemüht, seinen Gästen durch gute Bedienung und kurzweilige Unterhaltung, auch in Form von Scherzen, den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu gestalten, doch als „Kriegsgeschädigter“ zerstört er all seine guten Absichten durch seine sprachlichen Entgleisungen, die sowohl auf syntaktischer als auch auf morphologischer und phonologischer Ebene in Form von Ellipsen, Interjektionen und Wiedergabe deutscher Wörter mit typisch englischer Artikulation, z.B. *wounderbar!*, auftreten. Die fixe Idee, die ihm durch die nicht zu vergessende Assoziation von Deutschen mit dem Zweiten



Weltkrieg erwachsen ist, macht ihn zu einem von Wahnvorstellungen Besessenen, der schließlich vom Arzt eine Beruhigungsspritze erhalten und gewaltsam entfernt werden muss, um nicht noch weiteren Schaden anzurichten. John Cleese als Autor und als Darsteller des Basil Fawlty gelingt es in ausgezeichneter Weise, den geschilderten Bewusstseinsstand, bzw. Geisteszustand darzustellen und zu problematisieren, indem er sich aller ihm zu Gebote stehenden verbalen und nonverbalen Mittel bedient. Zur verbalen Komik tragen in besonderem Maße die Elemente der Prosodie bei, die zu den anderen sprachlichen Komponenten in einer durchgängigen Inkongruenz stehen. Dem übertrieben höflichen Gesprächston, der den Eindruck erweckt, als sei Basil ruhig, gelassen und allgegenwärtig, stemmt sich die ausgeprägte Nervosität entgegen, die sich auf allen anderen linguistischen Ebenen zeigt. Die innere Spannung und Unausgeglichenheit des Protagonisten drücken sich letztlich in einer durch den Tonfall bedingten Inkongruenz aus. Das volle Ausmaß des Kontrasts zwischen der Intonation und den Entgleisungen, die sich auf der formalen sowie, als Konsequenz daraus, auf der inhaltlichen Ebene ergeben, ist erst voll erkennbar, wenn der gedruckte Text in szenisches Spiel umgesetzt wird.

Apter siedelt die Inkongruenz im Wesentlichen zwischen dem Inhalt und seiner sprachlichen Präsentation an und kommt zu dem Schluss:

On the printed page these statements do not seem particularly funny. This is not surprising since the synergy is principally between the content of the statement and the way in which the statement is delivered – which belies the content. In other words, it involves an opposition between the content of the communication and the implication of the meta-communication. (1982: 130).

Die gleichzeitig oder in schneller Abfolge präsentierten Elemente der kognitiven Opposition von *apparent* und *real*, in der Apter das Prinzip einer komischen *synergy* sieht (1982: 128f), entspricht dem psychologischen Problem von Schein und Sein, das die Inkongruenzen in dieser Szene überlagert. Die komischen Effekte resultieren daraus, dass sich der Rezipient konstant der nicht zu überbietenden Unfähigkeit des Protagonisten bewusst ist, der weder als Manager seines Hotels noch als Vertreter seiner Nation, welcher der Völkerverständigung dienen möchte, überzeugt. Das komische Potenzial dieser Passage lässt sich ebenso mit dem von Thomas Veatch vorgeschlagenen Gegensatzpaar von „normal“ und „anormal“ erfassen. Der Norm entspräche der höfliche Ton, den man in einer solchen Situation erwartet. Dadurch dass Basil sich stellenweise überfreundlich gibt, also übertreibt, ist der Ton als anormal zu bezeichnen, ebenso wie sein gesamtes Verhalten. Verbale Komik entsteht nicht allein aus dem Kontrast zwischen prosodischen und semantischen Elementen, also zwischen dem Tonfall und dem Inhalt des Gesagten, sondern auch aus der unangemessenen Thematik und der Wortwahl in der gegebenen Gesprächssituation. Die Überlagerung mit dem pragmatischen

Bereich macht es dem Zuschauer unmöglich, sich der Komik dieser Textstelle zu entziehen.

#### 3.4.2.14 Unwort *war* als Auslöser

Obwohl Basil Fawlty sich selbst soeben noch einmal mit der stereotypen Seitenbemerkung “*don’t mention the war!*” ermahnt hat, rutscht ihm das Wörtchen *war* in neuen Varianten und Zusammenhängen völlig unerwartet immer wieder heraus und wird damit zum Auslöser zahlreicher komischer Effekte. Es verfolgt ihn wie ein Fluch und wird wie mechanisch in beliebigen Kontexten ausgelöst. Hat er es soeben anstelle von *lunch* eingesetzt, so gelingt es ihm nicht, es in seiner „Begrüßungsansprache“ aus dem Spiel zu lassen. Denn seine Sprechorgane können nach *I welcome* erst die intendierten Worte *you all* formen, nachdem die Vorstufen *your war*, *your wall* – womit die Berliner Mauer als Folgeerscheinung des Zweiten Weltkrieges gemeint sein könnte – und *you wall* durchschritten und durchlitten worden sind ([94] FAWLTY: 154). Nachdem er diese Klippe durch eine „Verschleifung“ in eine ähnliche Lautfolge umschifft hat, produziert er das Angst einflößende Morphem im nächsten Satz unversehens noch einmal. Wiederum wollte er eigentlich auf *lunch* hinaus. Dieses Mal formuliert er die Kombination *the war* scheinbar elegant um, indem er die durch ein N ergänzte Endung *-ing* anfügt und *warning* erhält, wonach er allerdings eine kleine Denkpause benötigt (*er*), um für die Warnung einen entsprechenden Zusammenhang zu konstruieren, eine Bemühung, die schließlich in einem vollkommen absurden Satzgebilde endet: “*...trespassers will be – er, er – tied up with piano wire*” (FAWLTY: 154). Es kommt durch freie Assoziation von Gedankenketten zustande, die jemandem zu dem Wort *warning* in den Sinn kommen können und lässt der Phantasie großen Spielraum im Bedeutungsfeld des Begriffes „Gewalt“, der auf den durch die Nazis im Dritten Reich verbreiteten Terror anspielt. Bei dem in diesem Kontext unsinnigen *piano wire* denkt man im gleichen Augenblick an *barbed wire*, doch dieses Kompositum – so ungewöhnlich es wäre, jemanden mit Stacheldraht zu fesseln – hätte Basil vermutlich vermieden, um nicht wieder das Thema Krieg anzuschneiden, wenn er im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte gewesen wäre. Basil fasst sich an ein Knie, was auf der Oberfläche als Ablenkungsmanöver zu dem soeben begangenen Lapsus Linguae gedacht ist, unterschwellig aber als Übergang zu einer neuerlichen Erwähnung des Krieges Anlass gibt, wurde Basil doch angeblich im Kriege durch ein Schrapnellgeschoss am Knie verletzt. Beschwichtigend setzt er hinzu, dass dies im Koreakrieg geschah. Durch die dreimalige Wiederholung des Wortes *Korean* versucht er das Wörtchen *war* nachhaltig zu überdecken.

Unerwartet gelingt es ihm nun, einen Satz ohne das gefürchtete aus drei Buchstaben, bzw. zwei Phonemen bestehende kurze und eigentlich vollkommen unkomplizierte Nomen, das einem im Nu entweichen kann, zu formulieren. Allerdings bleibt Basil der politischen Thema-

tik treu, indem er zum Ausdruck bringt, er sei über die Mitgliedschaft Großbritanniens in der Europäischen Gemeinschaft erfreut. Da er aber glaubt, ehrlich sein zu müssen, um die Chance, zur Völkerverständigung beizutragen, nicht zu verspielen, gibt er im gleichen Atemzug zu, nicht für den Beitritt seines Landes gestimmt zu haben. Die durch die Negation abwiegelnde Formulierung *“I didn't vote for it myself”* beweist unerwartet ein bescheidenes diplomatisches Geschick, denn Basil sagt nicht *“I voted against it.”* Gleichzeitig aber stellt seine Äußerung eine grobe Ungeschicklichkeit dar, so dass die ihr folgende Beteuerung nur halbherzig klingt und damit aufgehoben wird. Im Sinne von Apters *Reversal Theory* ergibt sich hier die Komik zum einen aus der Mehrschichtigkeit und Paradoxie der gesamten Formulierung, die Geschick und Ungeschick gleichermaßen beinhaltet, zum anderen aus der Tatsache, dass im folgenden Satz deutlich wird, dass der Vorsatz, alle deutschen Gäste freundlich willkommen zu heißen, im tiefsten Inneren Basils bisher keinen Platz gefunden hat.

#### 3.4.2.15 Delikates Spiel mit Namen

Die beiden Bereiche Krieg und Hotelfach fügen sich in einem besonders delikaten Kontext wieder zusammen, als Basil als Mahlzeit die Scholle anpreist, indem er sagt: *“The plaice is grilled”*, und zwar unmittelbar nachdem das Wort *Britain* verklungen ist. Mit dem Nachsatz *“...but that doesn't matter, there's life in it yet...”* ([95] *FAWLTY*: 154) wird ein zweiter Bedeutungsrahmen sichtbar: Großbritannien erscheint als verbrannte Erde, auf der sich dennoch Leben gehalten hat, obwohl die deutsche Luftwaffe verheerende Verwüstungen beispielsweise in Coventry anrichtete, eine Konnotation, die durch das Wortspiel mit den Homophonen *plaice* und *place* möglich wird. Es gibt dennoch einen gewissen Widerstand im Rezipienten, diese Ersetzung bedenkenlos vorzunehmen, denn *place* geht eigentlich mit dem aus dem semantischen Bereich des Kochens entlehnten Begriff *grilled* nur paradigmatisch, nicht aber syntagmatisch zusammen, so dass sich ein weiterer Aspekt der Inkongruenz auftut. Nach einer augenscheinlich durch die Vorstellung der Wärme, die beim Grillen oder Brennen entsteht, ausgelösten Hitzewallung, die er durch den Wunsch versprachlicht, das Fenster zu öffnen, ist Basil nunmehr in einem hochgradigen Verwirrungszustand angelangt.

Dem versöhnenden Gedanken, dass nun alle im gemeinsamem Markt zusammen und alte Differenzen vergessen sind, nun da der Krieg vorbei ist, folgt ein mit Komik gespicktes Verwirrspiel mit den Namen mehr oder weniger prominenter Personen der Nazizeit: Hitler, Himmler, Eva Braun, Goebbels, Hermann Göring, von Ribbentrop und Colditz [96]<sup>30</sup>. Colditz

<sup>30</sup> Da es sich bei den anderen Namen um Personennamen handelt, wäre es auch durchaus im Rahmen des Möglichen, um konsequent zu bleiben, an Dietrich von Choltitz (1884-1966) zu denken, der während der Okkupation Frankreichs Stadtkommandant von Paris war und Hitlers Politik der verbrannten Erde in Paris nicht umsetzte. Gerade im Zusammenhang mit der o.g. Vorstellung von *the pla(i)ce is grilled* erscheint diese Assoziation umso weniger abwegig.

bezieht sich vermutlich auf den Namen eines deutschen Gefangenenlagers bei Leipzig, das in einer US-Fernsehserie vorkam, die in den siebziger Jahren in Großbritannien gezeigt wurde (vgl. Gratzke 1997: 40). Das Spiel mit Eigennamen ist eine beliebte, in der Kindheit geübte Technik, die der Fantasie entspringt und sie gleichzeitig beflügelt. Sie weist auf Basils grenzenlose Naivität im Umgang mit einem heiklen Thema hin. Während einige der Eigennamen nur ergänzend genannt werden, um den Zusammenhang klar hervortreten zu lassen, ergeben sich bei anderen interlinguale Wortspiele auf die Bezeichnungen der Mahlzeiten. Nachdem die Verwirrung im Verein mit dem vorgeschalteten Rahmen „Krieg und Nazideutschland“ Basil irrtümlich glauben lässt, einer der Deutschen habe *war* anstelle von *prawn* gesagt, evokiert *prawn cocktail*, bedingt durch die Ähnlichkeit der Lautung von /brɔ:n/ und /prɔ:n/, nun in ihm die Erinnerung an Hitlers Lebensgefährtin Eva Braun, deren Name gedruckt als Eva Prawn erscheint; ein *pickled herring* wird zu Hermann Goering, bis Basil endlich im Teufelskreis des Krieges so sehr gefangen ist, dass er nicht umhin kann, beim Klang von *hors d'œuvres* an *orders* zu denken, an Befehle, die im Kriege von deutschen Soldaten zu jeder Zeit und unverzüglich auszuführen waren, was hier durch die in der Orthographie angedeutete und dem Deutschen angepasste ungenaue Aussprache von *which* als *vich* zum Ausdruck kommt. Nachdem Basil seiner Angestellten Polly gegenüber behauptet hat, er habe das Wort *war* lediglich einmal im Munde geführt (das Publikum weiß es besser), begibt er sich bildlich gesprochen erneut auf den Kriegsschauplatz, und zwar unter Missachtung seines Vorsatzes, das Thema Krieg beiseite zu lassen. Die Namen der Nazi-Größen folgen einander nun in beliebiger Abfolge anstelle der korrekten Bezeichnungen der Mahlzeiten unter Hinzufügung von *four Colditz salads*, die ursprünglich vom *First German* als “*four cold meat salads*” bestellt worden waren (FAWLTY: 155). Dieses auf Quasi-Homophonie basierende Spiel mit Worten ist mehr als die anderen in diesem Zusammenhang genannten dem schwarzen Humor zuzurechnen, da es eine Assoziation zu Folterungen und problematischen hygienischen Bedingungen in einen Gefangenenlager mit einem schmackhaften Salat kombiniert. Die auf inadäquater Analogie beruhenden Verwechslungen der Namen mit den Mahlzeiten kann sich ein deutscher Rezipient normalerweise leichter erschließen als ein englischer, da sie seinen Kulturbereich entstammen. Sein Lachen über die allesamt einer abstrusen Phantasie entsprungenen Wortkombinationen wird allerdings aufgrund der in Deutschland unmittelbarer erscheinenden historischen Gegebenheiten und der damit verbundenen psychologischen Hemmnisse etwas verhaltener sein.

### 3.4.2.16 Allgemeine Paradoxie: *The biter bit*

Als Basil behauptet, jeder spreche ständig vom Krieg, löst er letztlich doch den zornigen Blick eines Deutschen aus, der seine aus der Fassung geratene Frau zu trösten sucht. Der sachliche und freundliche Umgangston der Deutschen steht im Kontrast zu den unablässig auf den Krieg bezogenen Bemerkungen Basils, die mehr als aufdringlich sind. Als er schließlich vom *Second German* gebeten wird, das Gerede über den Krieg einzustellen, antwortet er: “*Me? You started it*” [97]. Da keiner der Deutschen das Wort *war* bisher in den Mund genommen hat, wird dies als ungerechtfertigte Beschuldigung aufgefasst, worauf Basils Reaktion deutlich zeigt, dass einmal mehr das Pronomen *it* als Bindeglied ein Missverständnis hervorrief: er meinte nämlich nicht den Anfang des Geredes über den Krieg in dieser speziellen Situation, sondern den Beginn des Zweiten Weltkriegs, als Deutschland Polen angriff. Verzweifelt bemüht sich Basil nun mittels eines Witzes, der als „Rohrkrepierer“ im Ansatz stecken bleibt, die Situation zu retten. Die Worte *a bomber over Berlin* erinnern über das Bindeglied *bomber* an einen der Sketche, die *Monty Python’s Flying Circus* 1972 herausbrachte. Er hat den Titel *Colin ‘Bomber’ Harris vs. Himself*, in dem der Bomber Harris einen Ringkampf gegen sich selbst ausführt und am Ende als Gewinner und Verlierer zugleich dasteht. Diese Situation versinnbildlicht diejenige von Basil Fawlty, der sich seine geistigen Fußangeln selber stellt und sich gegen Ende der Szene als besiegt Sieger erweist<sup>31</sup>. Der gescheiterte Scherz führt über die in England noch immer nicht abgeschlossene Diskussion um den Bomber Harris, den Air Chief Marshal Sir Arthur Harris (1892-1984), der die Luftschlacht um Berlin begann und Dresden in Schutt und Asche legen ließ, zur verborgenen Botschaft der gesamten Szene: Jeder, der an einer kriegerischen Auseinandersetzung teilnimmt, verliert unweigerlich, ob er nun auf der Verlierer- oder der Gewinnerseite endet. Der Misserfolg des Witzes in Kombination mit der paradoxen Situation des besiegt Siegers führen zu komischen Effekten, die auf der Diskursebene liegen.

Damit der mittlerweile zudringlich gewordene Basil nicht noch weiteres Unheil anrichtet, fordert ihn seine Angestellte Polly vergeblich dazu auf, eine Parodie auf Jimmy Cagney vorzuführen. Mit “*You dirty rat...*” und “*I’m going to get you*” [98] nennt sie zwei kurze Zitate aus Filmen, in denen der in Großbritannien oft parodierte amerikanische Schauspieler James Cagney (1899-1986) in Gangsterrollen mitwirkte (vgl. Gratzke 1997: 41). Zunächst hat man den Eindruck, als seien sie als Anregung für Basil gedacht, doch fast gleichzeitig wird man sich bewusst, dass sie in diesem Kontext zweifellos einen sarkastischen Kommentar zu dem

---

<sup>31</sup> Die Situation am Ende der Szene geht auf das Motiv des *biter bit*, des betrogenen Betrügers zurück, das seit der Antike (z.B. Äsop) fester Bestand der verbalen Komik ist.

unflätigen Verhalten ihres Chefs darstellen. Die das Lachen evozierende Bisoziation liegt folglich auf der pragmatischen Ebene, in der doppelbödigen Aussageabsicht der beiden Zitate. Sie ist zum einen darin begründet, dass Polly den außer Rand und Band geratenen Basil in einer Aktivität binden will, um ihn alsdann mit Hilfe eines Arztes wie eine Ratte einzufangen und unschädlich zu machen.

Nach zwei hinlänglich bekannten pantomimischen Einlagen Basils, die den unverhohlenen Unmut seiner deutschen Gäste hervorrufen, obsiegen in ihm endlich die Rachegefühle. Sie verlangen sowohl nach Genugtuung für das England im Kriege angetane Unrecht als auch für die Kränkung, die ihm durch die seines Erachtens böswillige Ablehnung seiner gutwilligen Handlungsweise vonseiten seiner deutschen Hotelgäste zuteil wurde. Der Ton wird aggressiv, was überaus lächerlich wirkt. Schließlich nutzt Basil die Aussage des *Second German*, dies sei nicht komisch, zu der klischeehaften Behauptung, dass Deutsche keinen Humor haben und zieht sich damit auf ein nicht gerade ungeläufiges Vorurteil zurück (vgl. 4.5.2).

Bevor er vor dem Doktor flieht, der ihn mit einer Beruhigungsspritze verfolgt, reagiert er seine Aggressionen noch mit dem Ausruf "*Who won the bloody war anyway?*" [99] ab, um sodann unter dem herabfallenden Elchkopf bewusstlos zu Boden zu sinken. Basils unpassende Frage ruft über das Bindeglied *won* mittels der Skriptopposition von „Zweiter Weltkrieg“ und der Schlacht, die er im gegenwärtigen Gespräch mit den Deutschen geschlagen hat, eine Inkongruenz auf pragmatischer Ebene hervor. Sie täuscht auf der einen Seite Genugtuung vor, den Krieg doch gewonnen zu haben, stellt auf der anderen aber umso drastischer heraus, dass Basil seinen Kampf um eine unbelastete Kommunikation mit seinen deutschen Gästen verloren hat.

Als Reaktion auf Basils Provokation steht am Schluss der Szene die Frage des traurig dreinschauenden und vollkommen verunsicherten *Second German*: "*How ever did they win?*" [100]. Sie enthält in ihrer Funktion als *punch line* zunächst den mit Vorurteilen behafteten Zweifel daran, dass es derartigen Trotteln wie Basil Fawlty, der hier für den Engländer an sich steht, gelingen konnte, siegreich aus dem Zweiten Weltkrieg hervorzugehen. Der logische Mechanismus der Umkehrung, der sich aus der Skriptopposition von „fähig“ und „unfähig“ herleitet, erscheint hier in Verbindung mit einer auf der pragmatischen Ebene wirksamen feinsinnigen Ironie, die sich in Form einer unbeantworteten, bzw. unbeantwortbaren rhetorischen Frage präsentiert.

Am Schluss der Szene zeigt sich sehr deutlich, dass sich die Deutschen auf ihrer Reise durch England in keiner Weise mit dem Krieg auseinandersetzen und Vergangenes hinter sich lassen wollen, so dass eine interkulturelle Kommunikation auf der Basis der Unvoreingenommenheit stattfinden kann. Die Szene dokumentiert, dass Deutschen unterschwellig in

Großbritannien der geheime Wunsch untergeschoben wird, die unangenehmen Seiten der gemeinsamen Vergangenheit vergessen machen zu wollen, was unweigerlich zu der paradox anmutenden charakteristischen Reaktion führt, die Basil Fawlty so eindrucksvoll zeigt: Er legt immer wieder den Finger in die Wunde, um aus dem bei den anderen verursachten Schmerz ein Gefühl der Überlegenheit abzuleiten, die dazu dient, die eigenen Minderwertigkeitskomplexe zu überdecken<sup>32</sup>.

In selbstkritischer Manier halten die Autoren ihren Landsleuten den moralischen Spiegel vor, um bei ihnen ein Gefühl der Ernüchterung zu erzielen, indem sie in überspitzter Form darauf hinweisen, dass Basil Fawlty als Vertreter der britischen Nation einen gewissen Zweifel an deren allgemeiner kommunikativer Kompetenz aufkommen lässt. Überdies sprechen die Deutschen recht gut englisch, weshalb so mancher englische Zuschauer seine fremdsprachlichen Fähigkeiten in Frage stellen dürfte, wenn er sich des Klischees des nicht sonderlich am Erlernen von Fremdsprachen interessierten Engländers bewusst wird.

### 3.4.3 Abschließende Bemerkungen

#### 3.4.3.1 Tabubereich und ethnische Witze

Indem sie auf die wunden Punkte in der interkulturellen Kommunikation zwischen Briten und Deutschen hinweisen, leisten die Autoren der Szene *THE GERMANS* einen beachtlichen Beitrag zur Völkerverständigung. Denn gerade Basil Fawltys Vorwurf *“You’ve absolutely no sense of humour, do you!”* beweist paradoxerweise, dass der Sinn für Humor dem Sprecher selbst abhanden gekommen ist. In seiner versöhnlichen Ambivalenz verheißt er zusammen mit der abschließenden Frage, die die Szene offen enden lässt, beiden Nationen eine stets erneuerbare Chance, das Gespräch wieder aufzunehmen.

Eine humorvolle Darstellung in der hier gegebenen Bandbreite ist bei der Thematik im deutschen Kulturkreis wohl kaum möglich. Nach ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit werden Deutsche das Thema Krieg nicht ohne Skrupel öffentlich in einem humorvollen Rahmen abhandeln. Nicht zuletzt aufgrund des immer wieder neu angefachten Gedankens der sogenannten Kollektivschuld sind derartige Szenen von deutschen Autoren eher unerwünscht. In den Jahren nach 1945 sind die Deutschen nicht nur durch eigene introspektive Neigungen, sondern auch durch die auf die Zeit des Zweiten Weltkrieges bezogene Beobachtung durch das Ausland wiederholt daran gehindert worden, bestimmte Themen, die an die Gräueltaten

---

<sup>32</sup> Dies verweist auf die Eingangsepisode, in der Basil sich am Schmerz seiner Frau Sybil über den eingewachsenen Zehennagel ergötzt und auf diese Weise ihre geistige Überlegenheit, die sich allenthalben in der Szene zeigt, zu nivellieren sucht.

während der Zeit des Nationalsozialismus erinnern, in der Öffentlichkeit humorvoll darzustellen, wodurch eine gewisse Spontaneität, wie sie dem Komischen inhärent ist, nicht zustande kommt. Lediglich im privaten Rahmen und in Stammtischrunden ergeben sich Situationen, in denen die Komik sich ungehemmt entfalten kann. Hier entstehen ethnisch differenzierende Witze (Türkenwitze etc.), die landläufig als nicht akzeptabel gelten, da sie ausländerfeindlich sind, eine nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland als unerträglich eingestufte Eigenschaft. Ethnisch motivierte Witze, sogenannte *ethno-jokes*, also auf Schotten und Iren, aber auch auf Einwanderer aus den ehemaligen Kolonien des British Empire bezogene Witze oder Scherze, sind hiermit zwar vergleichbar, werden aber zunächst als Mittel der Kompensation gesehen, um mit den gesellschaftlichen Problemen, die sich aus der Anwesenheit der Immigranten ergeben, leben zu können. Alexander kritisiert in gleicher Weise wie Cleese und Booth die in England weit verbreitete Tendenz, Witze zu machen, die die Diskriminierung von anderen Rassen, Gesellschaftsschichten und Frauen zum Thema haben, da sie die trennenden Gräben weiter aufreißen (vgl. 1997: 147). In England besteht, nicht zuletzt durch das Phänomen eines allgemein vorausgesetzten Sinnes für Humor, offensichtlich die uneingeschränkte Möglichkeit, derartige Dinge umzusetzen.

Aus dieser Szene mag die Erkenntnis erwachsen, dass Deutsche u.a. aus dem Motiv des Selbstschutzes heraus den Weltkriegen in Diskussionen mit Ausländern keine besondere Bedeutung beimessen möchten, indem sie zu dieser Thematik tunlichst schweigen, Engländer hingegen scheinbar immer noch den Gedanken daran nachhängen. Diese dürften nicht unbedingt dem Wunsch nach Vergeltung für die Opfer, die man während des Zweiten Weltkrieges zu beklagen hatte, sondern dem Bedürfnis nach einem versöhnlichen Gespräch und unbelasteter Kommunikation zwischen beiden Nationen entspringen. Da sich dies – wie die Szene *THE GERMANS* uns deutlich vor Augen führt – aufgrund verschiedener Methoden der Deutschen und Engländer, mit dem Problem umzugehen, gegenwärtig nicht verwirklichen lässt, bleibt als Möglichkeit, die Emotionen zu kanalisieren, Aggressionen und Frustrationen abzubauen, einzig der Humor übrig.

### 3.4.3.2 Funktion verbaler Komik in *THE GERMANS*

Die psychologische Ebene schlägt sich in der Szene direkt in der sprachlichen Form nieder, wodurch tiefe Einblicke in die wahre Lage des Bewusstseins und Unterbewusstseins vermittelt werden. Die verbale Komik hat hier die Funktion eines Katalysators zur Relativierung der Emotionen, gleichzeitig dient sie auch als Vehikel, das in der Lage ist, problembeladene Inhalte zu transportieren. Durch den Humor ergibt sich eine Nivellierung des Hasses auf die Deutschen, der im Übrigen nicht durch diese selbst hervorgerufen wird, sondern durch die



Angst der Engländer, die in dieser Szene kollektiv durch Basil Fawlty vertreten werden, angesichts der besonderen Bewusstseinslage beider Seiten, einen Fauxpas zu begehen, z.B. indem man auf die Vergangenheit zu sprechen kommt. Der Sprache kommt in dieser Szene die Schlüsselfunktion zu. In ihren verschiedenen Ebenen dient sie dazu, die Thematik möglichst von allen Seiten her zu beleuchten. Sie tritt auf der pragmatischen Ebene vornehmlich als Phänomen auf, das die Kommunikation verhindert, d.h. durch Anhäufung von Missverständnissen und Fehlauslegungen wird das Verstehen vereitelt, ja ad absurdum geführt. Auf der Ebene der Kommunikation zwischen Kunstwerk und Autor auf der einen und Rezipient bzw. Zuschauer auf der anderen Seite überbringt sie als Mittel und Gegenstand der Komik zugleich eine klare Botschaft bezüglich der Diskriminierung als politische Erscheinung, die den menschlichen Charakter prägen kann. Die Szene bietet ein Musterbeispiel misslungener Kommunikation, die als Konsequenz in der Diskriminierung anderer gipfelt, die das Resultat von Engstirnigkeit und eingefahrenen Denkmustern ist. Die Vorstellungen des Protagonisten von anders gearteten Menschen, z.B. Frauen, fremden Nationen und Rassen sowie Andersdenkenden scheinen in Klischees erstarrt. Die Autoren verfahren hinsichtlich der Struktur aber auch der sprachlichen Gestaltung nach einer Technik, die der Collage ähnelt. Das Ergebnis kann man als eine mosaikartige Parodie bezeichnen, die aus einer ununterbrochenen Abfolge von komischen Sprechereignissen besteht. Aus einem Patchwork von scheinbar wahllos zusammengewürfelten einzelnen Elementen entsteht erstaunlicherweise ein übergreifender Zusammenhang.

### 3.5 *Charles Dickens, THE PICKWICK PAPERS*

#### 3.5.1 Einleitende Bemerkungen

##### 3.5.1.1 Inhaltlicher Rahmen des Ausschnitts aus Kapitel 13

In seinem Roman *THE POSTHUMOUS PAPERS OF THE PICKWICK CLUB* (1836/37) erzählt Charles Dickens von den Erlebnissen des Vereinsvorsitzenden Samuel Pickwick, der in Begleitung seiner Mitstreiter kreuz und quer durch England fährt und die Zeitgenossen, die er an den verschiedenen Orten antrifft, genau unter die Lupe nimmt. Das 13. Kapitel berichtet von der Ankunft Pickwicks in Eatanswill, wo gerade der Wahlkampf für die anstehende Parlamentswahl in vollem Gange ist. Dickens lässt durch die Beschreibung der Stadtbevölkerung und ihrer Verhaltensweisen ein Sittenbild entstehen, das zu einer kritischen Betrachtung Anlass gibt.

##### 3.5.1.2 Phänomen der vielschichtigen Ironie

Verbale Komik ist bei Dickens omnipräsent, und ihre Spielarten und Ebenen sind so eng miteinander verwoben, dass sich innerhalb des Erzählrahmens ständig Überlagerungen der einzelnen Phänomene ergeben. Von Anbeginn an wird der Leser mit einer auf mehreren Ebenen angelegten Ironie konfrontiert: Sie erscheint offen in ihrer sprachlichen Gestaltung, zugleich aber erweckt Dickens bei der Determinierung seiner Erzählhaltung den Anschein, als solle sie verborgen bleiben. Er bedient sich also der doppelten Ironie, z.B. auch, wenn er einen seriösen Rahmen vorgibt und zugleich seine Glaubwürdigkeit zur Disposition stellt. Da Dickens als Autor die Verwendung der verbalen Komik in seinem Text nicht explizit erwähnt, erreicht er eine Steigerung ihrer Wirkung, indem er den Leser direkt mit ihr konfrontiert. So entsteht stellenweise der Eindruck, als solle der Leser verunsichert werden.

Vom ersten Satz des Kapitels an ist überdeutlich, dass der Erzähler im Spaßmodus spricht. Denn es wird dem Leser immer wieder bewusst vor Augen geführt, dass es sich um Fiktion handelt, wenngleich durch Hinweise auf reale Örtlichkeiten der Eindruck einer scheinbaren Authentizität suggeriert werden soll, um die Intention des Autors zu stützen, die in einer Brandmarkung der im folgenden geschilderten Machenschaften besteht und die eine Besserung der menschlichen Verhaltensweisen im politischen Bereich zur Folge haben soll.

Durch die verbale Komik als Distanz schaffendes Mittel werden die Vorgänge in Eatanswill so pointiert und eingängig wie möglich aus der Entfernung betrachtet. Gleichzeitig wird der Stoff in voller Breite und Intensität präsentiert, um einen möglichst großen Einfluss auf

den Leser auszuüben. Diesem wird durch die Perspektive in Verbindung mit dem ironischen Unterton eine bestimmte Sehweise aufgezwungen, so dass er sich der Darstellung und der Haltung des Autors zu seinem Gegenstand nicht entziehen kann. Die verbale Komik wirkt umso stärker, je direkter sie dem Leser vermittelt wird, je realitätsferner der Inhalt dargeboten wird und je ungewöhnlicher die sprachliche Darstellung angelegt ist. So unglaublich das Erzählte auch sein mag, es soll doch in der Nähe des Vorstellbaren und des in der realen Welt Erlebbareren – vielleicht vom Rezipienten schon in ähnlicher Weise Erlebten – bleiben, um seine volle Wirksamkeit zu entfalten. Insofern als bei ihm beide Bereiche ständig ineinander überzugehen scheinen, demonstriert Dickens eindringlich, dass Komik sich im Grenzbereich zwischen Fiktion und Wirklichkeit befindet.

### 3.5.2 Erweiterung des Blickfeldes durch verbale Komik

#### 3.5.2.1 Brechung der Erzählperspektive und Ziel der Kritik

Gegenüber den bislang behandelten dramatischen Texten kommt bei narrativen Texten die Ebene des Mediums hinzu, durch das der Inhalt vermittelt wird. Für die verbale Komik bedeutet dies, dass zwischen den Kommunikationsebenen des realen oder impliziten Autors und des Erzählers, der der Fiktion angehört, komisches Potenzial liegt, welches von Charles Dickens entsprechend genutzt wird<sup>33</sup>.

In der von ihm bevorzugten Haltung des auktorialen Erzählers, der hier in der ersten Person Plural spricht (*“We will frankly acknowledge...,”* PICKWICK: 236), führt Dickens den Leser an den Ort der Handlung heran. In ausgeprägtem Wortreichtum relativiert er die zu berichtenden Ereignisse, indem er die Existenz des Ortes, an dem sie sich zugetragen haben sollen, in Zweifel zieht. Zugleich verkleinert er die soeben eingenommene Distanz dadurch, dass er einen Hinweis auf Norwich, eine 140 Kilometer nordöstlich von London gelegene Stadt, einfließen lässt, um dem Leser wiederum den Eindruck der Authentizität zu vermitteln und anzudeuten, dass seine Satire auf bestimmte Missstände in der politischen Kultur seines Landes abzielt. In der relativen Anonymität liegt die Absicht, die an einem Ort gemachten Beobachtungen typisierend auf andere Situationen zu übertragen und seine Zeitgenossen zu einer kritischen Überprüfung ihrer Einstellungen anzuhalten.

Wenn er die Vermutung äußert, Mr Pickwick habe eine Notiz gestrichen *“for the purpose of concealing even the direction...”* ([101], PICKWICK: 237), spielt der Erzähler auf seine eigene Absicht an, die Zielrichtung und Gegenstände der Kritik nicht direkt beim Namen zu

---

<sup>33</sup> Im Folgenden wird auf diese Weise zwischen Autor und Erzähler unterschieden.

nennen. Hierin zeigt sich eine humorvolle Brechung zwischen der Ebene des Autors auf der einen und dem Erzähler, der Vermutungen über die Absicht des Protagonisten anstellt, auf der anderen Seite.

Als impliziter Autor stellt sich Dickens nicht moralisierend über den Leser, sondern ermöglicht diesem die Identifizierung mit den Romanfiguren, indem er seine Unvollkommenheit und Subjektivität hinsichtlich der Beurteilung der Situation einräumt. Vorgebliche Unwissenheit wurde schon von den antiken Rhetorikern im Zusammenhang mit Ironie angewandt, um den Gegner zu entwaffnen. Vermittels sokratischer Ironie bringt Dickens Distanz und humorvolles Verstehen zugleich zum Ausdruck und sichert dadurch die Akzeptanz seiner Kommentare auf emotionaler Ebene ab, auf der seine indirekt formulierten Appelle sozusagen unterschwellig ansetzen. In seiner ironischen Erzählhaltung zeigt sich Dickens verwundbar, da sein Ironisieren selbst beinhaltet, dass er sich denjenigen, die er kritisch betrachtet, überlegen fühlt. Sich von dem Erzählten distanzierend, überlässt er es daher dem fiktiven Erzähler, die Kommentare des realen Autors abzugeben.

### 3.5.2.2 Wortfülle und Prinzip der *contradictio in adjecto*

Durch die Verwendung von Anaphern (*“We have”, “we are”*) in Verbindung mit parallel angelegtem Satzbau und die Wiederholung der Wortes *every* in *“every note”, “every authority”, “every name”, “every corner”* ([102] PICKWICK: 237) hebt der Erzähler hervor, dass es ihm trotz großer Bemühungen nicht gelungen ist, den Ort der Handlung ausfindig zu machen und unterstellt dem Protagonisten Mr Pickwick die hehre Absicht, den Namen Eatanswill frei erfunden zu haben, angeblich um die Anonymität der Bevölkerung zu wahren. Im nächsten Augenblick verweist er auf eine – wie er beteuert – unwichtige, jedoch nicht ganz zu vernachlässigende Eintragung im Notizbuch Mr Pickwicks, die dieser in seiner oben genannten Absicht wieder strich, nämlich den Hinweis darauf, dass er mit der Kutsche in Richtung Norwich fuhr. Durch diese versteckte Andeutung gelingt es dem Erzähler, eine Vorstellung vom situativen Rahmen der Handlung zu geben. Dies wirkt umso komischer, als der fiktive Charakter des Textes durch seine periphrastische Anlage noch deutlicher ins Bewusstsein gehoben wird und ist verknüpft mit dem paradox anmutenden Hin und Her, das sich auf der pragmatischen Ebene der Perspektive abspielt, die eng mit der satirischen Aussageabsicht zusammenhängt. Die Inkongruenz basiert auf einer äußerst umständlich und langatmig wirkenden Syntax, die durch Beteuerungsformeln und die Hinzufügung von Adverbien, adverbialen Bestimmungen und Epitheta gekennzeichnet ist. Rhetorische Mittel wie Hyperbel (*minutely, eminently*) und Litotes (*not undeserving*) verbinden sich mit der übermäßigen Verwendung von Adverbien und Adjektiven, welche ihrerseits den Eindruck einer Akkumulation hinterlässt.

Auf der lexikosemantischen Ebene finden wir Äußerungen, die Größe und Respekt suggerieren, wie “*that great man*” und “*authority*”, in Verbindung mit ausgesuchten und relativ raren Ausdrücken [103]. Sie unterstreichen die Besonderheit und Gravität der Person des Mr Pickwick und der nachfolgenden Handlung, die mit der Belanglosigkeit und Würdelosigkeit der gesamten zu beschreibenden Angelegenheit kollidieren. Durch die zielgerichtete Vorbereitung in der einleitenden Passage tritt der Kontrast zwischen dem Erhabenen und dem Trivialen im Verlauf der Episode in Eatanswill umso deutlicher hervor. Der pseudowissenschaftliche Ansatz wird gleichsam im gleichen Atemzug durch die Vergeblichkeit des Bemühens um journalistische Exaktheit aufgehoben und ad absurdum geführt, ein Vorgang, der einer *contradictio in adiecto* gleichkommt.

### 3.5.2.3 Unvermittelter Abbruch

Unvermittelt bricht der Erzähler seinen Vorspann in der Überzeugung ab, dass alle weiteren Überlegungen keine brauchbaren Ergebnisse zutage fördern würden, wohl wissend, dass er durch die Anhäufung von Elementen der verbalen Komik in Verbindung mit der Übermittlung von mehr oder weniger wichtigen Informationen den Eindruck der Ambiguität hinterlässt, um die Spannung zu erzeugen, die den Leser geneigt macht, seinen weiteren Ausführungen zu folgen. Der plötzliche Abbruch des Gedankenganges aus offensichtlich fadenscheinigen Gründen führt zu einem weiteren komischen Effekt in diesem Zusammenhang. Die Einleitung etabliert – ähnlich der ersten Phase eines komischen Sprechereignisses – eine bestimmte Vorstellung im Leser. Ernsthaftigkeit und Aufrichtigkeit werden durch den Erzähler suggeriert, um im weiteren Verlauf des Kapitels immer wieder Kollisionen mit diesem Vorstellungsbereich und damit komische Effekte zu erzeugen, die als eine Serie von Pointen aufgefasst werden können und auf einen Höhepunkt hin orientiert sind. Als zur verbalen Komik gehörendes Strukturelement ist der unvermittelte Abbruch (*discontinuation*) der vergeblichen Suche nach dem Ort Eatanswill auf der Landkarte vergleichbar. Dickens spielt hier mit den Gefühlen des Lesers, indem er eine Diskrepanz dadurch entstehen lässt, dass er in ihm gezielt Erwartungen aufbaut, um ihnen alsdann nicht zu entsprechen.

## 3.5.3 Verbale Komik als Ausdruck bedingungsloser Opposition

### 3.5.3.1 Nomen est Omen: Wortspiel mit Ortsnamen

Nach der allgemeinen Einleitung beschreibt der Erzähler die politische Situation in der Stadt Eatanswill [104]. Der Name deutet an, welche Macht nach Auffassung des Erzählers das Verhalten ihrer Bevölkerung bestimmt: das Böse. Zu diesem Wortspiel mit *Satan's will* mag

Dickens der griechische Buchstabe Sigma animiert haben, der in seiner graphischen Form dem lateinischen E ähnlich sieht und zusammen mit dem folgenden Vokal A das Phonem /i:/ erzeugt, wodurch neben der auf morphologischer Ebene zu konstatierenden Kontraktion ein zusätzlicher Verfremdungseffekt entsteht. Diese Deutung würde implizieren, dass die Leute von Eatanswill dem Willen des Teufels folgen, was durch das im Folgenden Berichtete durchaus bestätigt wird. Mit der Aussprache /i:tənz/ assoziiert sich außerdem der Name Eton, ganz gleich, ob der Autor dies intendiert haben sollte oder nicht. In satirischer Absicht könnte Dickens bei *Eton's will* an das altherwürdige Eton College gedacht haben, wo Bildung in einer vom Prestige- und Elitedenken beherrschten Atmosphäre vermittelt wird und die Neigung besteht, den Charakterzug der Starrköpfigkeit mit wahrer Durchsetzungskraft und innerer Stärke zu verwechseln. Das Morphem *will* erinnert schließlich an das französische Wort *ville*, das als Endung von Ortsnamen andeutet, dass es sich bei dem bezeichneten Ort um eine Stadt handelt. Neben der stets vorhandenen semantischen Komponente sind in diesem Beispiel an der Genese der Inkongruenz graphologische, phonologische und morphologische Elemente beteiligt.

### 3.5.3.2 Umkehrung und Hyperbel

Die Einwohner der Stadt, die als typische Kleinstädter erscheinen, werden als äußerst selbstbewusst charakterisiert: “[*They*] considered themselves of the utmost and most mighty importance” ([105] PICKWICK: 237). Die Komik der Formulierung resultiert aus der Übersteigerung durch den doppelten Elativ, der obendrein in einen Gegensatz zu der Vorstellung der Bedeutungslosigkeit gerät, die man *small towns* zuschreibt. Durch die Einleitungsformel “*It appears that...*” und seine Bemerkung, dass sie selbst sich als äußerst wichtig erachten, deutet der Erzähler an, dass er selbst diese Menschen keinesfalls für wichtig hält. Wie in vielen anderen Passagen dieses Romankapitels beruht der komische Effekt auf der Opposition der Vorstellungsbereiche von „wichtig“ und „unwichtig“, die meist im Zusammenhang mit totaler Ironie erscheint und damit dem logischen Mechanismus der Umkehrung zuzuordnen ist.

### 3.5.3.3 *Blues* und *Bufs*: phonologische und semantische Implikationen

Die in Eatanswill verbreitete Selbstgenügsamkeit führt zu einer Spaltung der Bevölkerung in zwei Fraktionen, “*the Blues and the Bufs*” [106]. Die Lächerlichkeit der Tatsache, dass die Leute, dem weit verbreiteten Klischee folgend, ohne Wenn und Aber und ungeachtet der politischen Inhalte sich in zwei feindliche Lager aufspalten lassen, wird auf der phonologischen Ebene durch den analogen Anlaut der beiden Wörter auf B ausgedrückt, der im Textzusammenhang als Alliteration erscheint. Das Phonem /b/ trägt gemeinhin die Qualität des

Banalen und Belanglosen, gerade wenn ihm dunkel eingefärbte Vokale wie /u/ oder /ʌ/ folgen, da sich bei dieser Lautkombination die Mundwinkel nach unten bewegen. Außerdem sind beide Wörter einsilbig, so dass sie keinerlei Fülle entfalten und eher auf etwas Nichtiges bzw. die Geringschätzung des Erzählers hindeuten. Während *the Blues* dem Leser zunächst die Farbe Blau und eine ebenso gefärbte Parteifahne vor Augen erscheinen lässt und zusammen mit dem Artikel den heutigen Menschen eventuell an das aus dem Amerikanischen stammende Wort für Trübsinn oder Schwermut erinnern mag, denkt man bei *the Buffs* an Büffelleder und seine charakteristische, nichtssagende gelblich braune Färbung. Im Übrigen ist man versucht, aus *Blues* und *Buffs* das Wort *Bluffs* zu bilden, eine Kombination, die nun auf das gemeinsame Wesen der beiden Parteien hindeuten könnte, nämlich bloße Großtueri, womit in Begleitung des Problems von Schein und Sein wiederum die Skriptopposition von „wichtig“ und „unwichtig“ in Erscheinung tritt. Die komischen Effekte ergeben sich aus dem Zusammenwirken der phonologischen und der semantischen Ebene, die durch eine Assoziationskette immer neue Vorstellungsbereiche eröffnen. Die eigentlichen Zusammenhänge werden erst im Verlauf des Kapitels nach dem Einsetzen der Haupthandlung sichtbar, wenn man beispielsweise bemerkt, dass die Aktivitäten der im Wahlkampf liegenden Parteien vollkommen inhaltslos und nur auf Wählerfang ausgerichtet sind. In der Bezeichnung der beiden Parteien kommt Paradoxie zum Ausdruck, da der Zwist sehr heftig ausgetragen wird, obwohl es kaum Unterschiede zwischen den rivalisierenden Gruppen gibt und ihr Ziel einzig in der Erhaltung oder Erringung von Macht besteht. Man kann davon ausgehen, dass Dickens an die beiden großen zu seiner Zeit existierenden Parteien dachte, die Tories und die Whigs, die seit ihrer Gründung traditionell in Opposition zueinander standen.

### 3.5.3.4 Opposition auf allen Ebenen

Um den Antagonismus beider Seiten auf komische Weise zu gestalten, bedient sich der Erzähler der Kombination von Chiasmus und Parallelismus: “*Now the Blues lost no opportunity of opposing the Buffs, and the Buffs lost no opportunity of opposing the Blues*“ [107]. In diesem Beispiel wird die Syntax stark formalisiert, indem bei ansonsten gleichem Wortlaut nur die Wörter *Blues* und *Buffs* als Subjekt bzw. Objekt gegeneinander ausgetauscht werden. Das massive Auftreten des Lautes /o/ einschließlich seiner Allophone und seiner unbetonten Form /ə/ in Kombination mit dem Phonem /p/ ruft auf der phonetischen Ebene einen Effekt von Obstination und Starrköpfigkeit hervor, der eine humorvolle Komponente darstellt. Hinzu kommt die in diesem Satz viermal auftretende Buchstabenfolge **o p p o**, die auf orthographischer Ebene durch die spiegelverkehrte Anordnung der Zeichen das unentwegte und halsstarre Gegeneinander auf engstem Raum hervortreten lässt. Die weiteren Beispiele drehen sich

um Vorschläge zu Angelegenheiten von äußerst geringer Wichtigkeit, die von der jeweils anderen Seite glatt abgelehnt werden. Unter Verwendung einer dreimaligen Gegenüberstellung bei gleichzeitiger Wiederholung der Bezeichnungen der beiden rivalisierenden Gruppen führt der Erzähler mittels der rhetorischen Figur der Klimax, die durch das Adjektiv *very* überdeutlich erscheint, zum ersten Höhepunkt im letzten Satz des zweiten Abschnitts hin: *“There were Blue shops and Buff shops, Blue inns and Buff inns, there was a Blue aisle and a Buff aisle, in the very church itself”* ([108] PICKWICK: 238). Die Klimax führt inhaltlich vom Geschäftsleben (*shops*) über das soziale Miteinander (*inns*) zur Anglikanischen Kirche. Im formalen Bereich wird der mit der Klimax verbundene komische Effekt durch das Prinzip der Wiederholung im Parallelismus unterstützt. Die verbale Komik resultiert insbesondere aus der Skriptoposition zwischen der landläufigen Vorstellung von einem Laden, einem Gasthaus oder einer Kirche und der zum Ausdruck gebrachten Spaltung in zwei Gruppen, die eine Zweckentfremdung der jeweiligen Lokalität zur Folge hat. Auf diese Paralogie hinweisend, lässt der Erzähler seine Ansicht durchblicken, dass eine christliche Kirche als Ort, an dem stets zur Toleranz gegenüber Andersdenkenden aufgerufen wird, am wenigsten zur Austragung von Zwistigkeiten geeignet ist. Der hohe Grad seiner Entrüstung über den Missbrauch dieser Institution zeigt sich in der Verwendung des Epithetons *very* und des Reflexivums *itself*, die das Wort *church* umschließen, die einen hyperbolischen Effekt hervorrufen. Die Genese der Inkongruenz ist auf diese Weise syntaktisch und pragmatisch bedingt.

### 3.5.3.5 Ironische Umkehrung: Beiläufigkeit und pointierte Aussagen

Die Intensität der verbalen Komik bleibt unvermindert erhalten, als die Absurdität der rigiden Verfahrensweise beider Parteien nun vollends der Lächerlichkeit preisgegeben wird durch einen beiläufigen Kommentar wie *‘of course it was essentially and indispensably necessary.’* Ähnlich der schon vorher zu findenden Wendung *“it is almost superfluous to say”* ergibt sich die Ironie aus der Verbindung eines Adverbs mit einem Adjektiv. Allgemein gilt, dass gerade die Beiläufigkeit derartiger Äußerungen den komischen Effekt steigert und dadurch paradoxerweise die Aufmerksamkeit besonders stark auf den betreffenden Kontext gelenkt wird. Die Beiläufigkeit besteht sowohl darin, dass der Kommentar als Digression inhaltlich nicht unmittelbar notwendig und damit gewissermaßen unsachlich ist, als auch in der Tatsache, dass in der Form von Adverbien ausschmückende sprachliche Elemente eingefügt werden, die die Bewertung des Dargestellten besonders pointiert und die Sache selbst verzerrt erscheinen lassen. Die Seitenbemerkung des Erzählers erfährt eine Steigerung in Richtung Sarkasmus durch Hinzufügung einer Reihe von Adverbien in dem erstgenannten Beispiel. Der Ton ist so stark durch Ironie bestimmt, dass es nunmehr möglich ist, die Opposition – sowohl im inhalt-



lich-politischen als auch im Sinne der Skriptopposition – in einem Ausdruck verkörpert zu präsentieren: *powerful parties* [109]. Denn die neutrale Bedeutung des Wortes *powerful* kollidiert in dem Kontext unmittelbar mit der Vorstellung seines genauen Gegenteils, d.h. die Komik beruht hier auf Ironie in ihrer reinsten Form. Hinzu kommt noch die Alliteration des Lautes /p/, die den Eindruck der Unnachgiebigkeit und Hartnäckigkeit der voreingenommenen, sich in Klischees und Vorurteilen ergehenden Mitglieder und Mitläufer der beiden Parteien in hohem Maße hervorhebt. Man verspürt die Lust des Autors, mit der Sprache zu experimentieren, um sie vollends seiner Absicht unterzuordnen: durch eine amüsante und spritzige Darstellung eine Bewusstseinsveränderung und in der Folge eine Verbesserung der sozialen Umstände herbeizuführen, die in dem hier ausgewählten Textabschnitt auf den formalisierten Zwist von Parteien ausgerichtet sind, die Kämpfe auf Nebenschauplätzen ausfechten und dadurch zur politischen Macht- und Bedeutungslosigkeit verurteilt sind. Die von der phonologischen und pragmatischen Ebene ausgehende und auf der semantischen Skriptopposition von „nichtig“ und „mächtig“ beruhende Ironie wird als Waffe in einem satirischen Angriff verwendet, indem die Spielarten der Opposition, z.B. Widerspruch, Inkongruenz, Inkompatibilität in derart konzentrierter Form dargeboten werden, dass sie sich stellenweise gegenseitig überlagern.

### 3.5.3.6 Alliteration und Lautmalerei zum Ausdruck der Entrüstung

Die sarkastische Einfärbung wird im Folgenden mit unverminderter Intensität fortgeführt, indem der Leser mit den Verunglimpfungen unmittelbar konfrontiert wird, die sich die Zeitungen der beiden Parteien, genannt „*The Eatanswill Gazette*“ und „*The Eatanswill Independent*“, entgegenschleudern. Die Entrüstung der einen über die andere wird gelegentlich auf phonologischer Ebene durch eine Alliteration übersteigert zum Ausdruck gebracht: „*That disgraceful and dastardly journal*“ (PICKWICK: 238). Wiederum bedient sich Dickens des Stabreims, um den komischen Charakter seines Textes und die Torheit des Starrsinns hervorzuheben, zum Beispiel einige Zeilen später in „*the most intense delight and indignation*“ und „*the Independent imperatively demanded...*“ ([110] PICKWICK: 238). Es erhöht die Wertschätzung der Kunst des Autors, wenn man in Betracht zieht, dass Charles Dickens als sogenannter „Vielschreiber“ auch berücksichtigte, dass das Phon /i/ als Vokal mit der höchsten Tonfrequenz den Effekt eines schrillen Aufschreis und des Insistierens hat<sup>34</sup>. Das /i/ kommt übrigens nicht nur in der Alliteration vor, sondern auch innerhalb der Worte *indignation*, *Independent* und *imperatively*, wodurch die Komik auf phonologischer Ebene eine weitere

<sup>34</sup> Angus Wilson, der sich zu den frühen Romanen äußert, bezeichnet den Fortsetzungsroman *THE PICKWICK PAPERS* als „*the most completely improvised of them all*“ (1972: 116),

Steigerung erfährt. Der Wortlaut der Beschimpfungen wird in direkter Gegenüberstellung, d.h. ohne Überleitung präsentiert und ist zu Beginn und Ende in ironische Kommentare des Erzählers eingebettet.

### 3.5.3.7 Probleme der Übertragung graphologischer und phonologischer Elemente ins Deutsche

Die Übertragung Paul Heichens ins Deutsche vermittelt mit ihren heutzutage geschraubt und verstaubt anmutenden Formulierungen einen ähnlich komischen Eindruck wie der Dickenssche Text:

Natürlich war es von wesentlicher und unerlässlicher Notwendigkeit, dass eine jede dieser machtvollen Parteien ihr Leib-Organ und ihre speziellen Vertreter hatte: Und demzufolge erschienen in der Stadt zwei Zeitungen – die ‚Eatansviller Gazette‘ und das ‚Eatansviller unabhängige Blatt‘. Das erstere vertrat die Grundsätze und Interessen der Blauen und das letztere stand entschieden auf dem Boden der Gelbroten. Und prächtige Zeitungen waren es! Solche Leitartikel und solche keck geführten Angriffe! – „Unsere jeglichen Wertes ermangelnde Kollegin, die ‚Gazette‘“ – „Jenes abscheuliche und feige Blatt, das sogenannte ‚Unabhängige‘“ – „dieses feige, verleumderische Lügenblatt, die ‚Gazette‘“ – „jener hinterlistige, pöbelhafte Wisch, das ‚Unabhängige‘“ – solche und andere geistsprühende und aufrührerische Anschuldigungen waren über die Spalten eines jeden der beiden Blätter in jeder Nummer in überreichem Maße verstreut und erregten Empfindungen der intensiven Wonne einerseits und Entrüstung andererseits in den Herzen der städtischen Bevölkerung (Dickens o.J.: 241).

Da Dickens die verbale Komik im Wesentlichen auf bzw. oberhalb der syntaktischen Ebene angelegt hat, ist diese Übertragung auf der Höhe des Originaltextes. Lediglich die Erscheinungen unterhalb der syntaktischen Ebene bleiben unberücksichtigt oder werden in anderer Form bzw. in einer besonderen Weise dargeboten. So findet die Alliteration von /d/ in *that disgraceful and dastardly journal* ihren Reflex in einem auf /f/ lautenden Stabreim: „Dieses feige und verleumderische Lügenblatt“. Im Deutschen entsteht ein zusätzlicher komischer Effekt durch die Divergenz der Schriftzeichen F und V, die beide den Laut /f/ darstellen und damit eine Inkongruenz auf der graphologischen Ebene generieren. Der Vergleich mit der deutschen Übersetzung schärft den Blick für eine weitere Beobachtung: Während Paul Heichen die gegenseitigen Vorwürfe – vier an der Zahl – jeweils alternierend in der Form a b a b präsentiert, wodurch das starre Prinzip des *tit for tat* und des Hin und Her hervortritt, findet man die vier Äußerungen bei Dickens in der Form a b b a vor. In ihrer spiegelbildlichen Anlage lässt diese syntaktische Anordnung den Eindruck der Lächerlichkeit des kleingeistigen Geplänkels sowie dessen Beliebigkeit und Engstirnigkeit sehr deutlich hervortreten. Das oben genannte Muster von o p p o, das die Opposition um der Opposition willen als menschliches Fehlverhalten reflektiert (vgl. 3.5.3.4), wird damit auch auf der syntaktischen Ebene

konsequent eingehalten.

### 3.5.3.8 Spiel mit Namen zur Demaskierung menschlicher Motive

Nach dem Eintreffen Mr Pickwicks werden die bisher beschriebenen Umstände in der Stadt mit Leben gefüllt, d.h. die Opponenten werden mit Namen vorgestellt, die als *labelling names* für sich selbst sprechen [111]. Beide haben Titel, die sie als besonders ehrenwert ausweisen und entstammen Örtlichkeiten, die ihren Namen tragen. Zugleich jedoch haben ihre Namen einen banal anmutenden Beiklang. Die verbale Komik der beiden Namen ist sowohl auf der phonologischen als auch auf der semantischen Ebene angesiedelt. Slumkey klingt plump und erlaubt nicht nur die Assoziation mit "*slum*", also einer schmutzigen Wohngegend, sondern spielt auch auf *slump* an, also ein Versinken im Morast, was auf die Politik übertragen einer wirtschaftlichen Krisensituation mit hoher Arbeitslosigkeit gleichkommen würde. Bei Fizkin, dem Namen des Buff-Kandidaten, denkt man an "*fizz*", etwas, das Gasblasen produziert. Als lautmalerisches Wort suggeriert "Fizz" ein Zischen und erweckt den Eindruck des Nichtssagenden und Substanzlosen, während der Name seines Kontrahenten Slumkey diesen als bodenständig und primitiv erscheinen lässt. Die Nomen, die als Suffixe der Namen dienen, *-key* (Schlüssel zu) und *-kin* (verwandtschaftliche Beziehung zu), fügen lediglich eine komische lexikosemantische Komponente hinzu.

Der Name des Protagonisten Pickwick erinnert im Klang an *bigwig*, also den umgangssprachlichen Ausdruck für ein hohes Tier. Noch heute haben in Großbritannien Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in bestimmten Funktionen, z.B. Richter, eine Perücke zu tragen, um ihre hohe Stellung zu dokumentieren. Während die Assoziationen zu den Namen der Lokalmatadore Slumkey und Fizkin sich direkt aus den sie konstituierenden Elementen ergeben, tritt bei *bigwig* der logische Mechanismus der Umkehrung in Erscheinung, wodurch der Name Pickwick einen indirekten Hinweis darauf enthält, dass sein Träger der Würde, die der *labelling name* suggeriert, nicht gerecht wird. Die in diesem Namen liegende Ironie kommt allenthalben in Pickwicks halbherziger und wenig überzeugender Handlungsweise zum Ausdruck und rückt darüber hinaus die Kritik an der Unentschlossenheit und Trotteligkeit der gesellschaftlich Verantwortlichen ins Blickfeld, die sich überaus wichtig dünken, jedoch der Masse des Volkes nur wenig voraus haben.

### 3.5.3.9 Ironischer Kommentar zur Manipulation der Massen

Die Handlung setzt ein, als Pickwick sich in die Mitte des Wahlkampfgetümmels stürzt. Von nun an wird die Komik zusätzlich situativ eingebettet. Die verbale Komik erscheint vornehmlich in den Kommentaren des Erzählers zum ablaufenden Geschehen, z.B. "*...it seemed to answer his purpose quite as well as if anybody had heard him*" (PICKWICK: 239).

Die in Klammern stehende und damit als vollkommen nebensächlich gekennzeichnete Bemerkung “(*for it’s not at all necessary for a crowd to know what they are cheering about*)” [112] enthält merkwürdigerweise den eigentlichen Kern der Kritik, die die geistige Trägheit und das Desinteresse des wie Stimmvieh durch die Straßen ziehenden Wahlvolkes an den Inhalten der Politik brandmarkt. Die Inkongruenz ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen der inhaltlichen Tragweite des Satzes und seiner formalen Präsentation auf der syntaktischen Ebene durch den eingeklammerten Hauptsatz, der den Zusammenhang des gesamten Satzes erheblich stört und damit desto mehr ins Auge fällt. Der logische Mechanismus der Umkehrung ist mit der semantischen Skriptopposition von „bedeutungsvoll/wichtig“ und „bedeutungslos/nichtig“ verbunden. Selbstverständlich stellt sich der Leser simultan den im suprasegmentalen Bereich liegenden äußerst ironischen Unterton des Erzählers vor. Imaginäres Vorlesen oder lautes Mitlesen erscheint bei derart stark durch Humor markierten Passagen angebracht, um alle seine Nuancen zu erfassen.

Ein weiterer komischer Aspekt der Passage liegt darin, dass die eingeschobene, verhaltene Aussage, die eine Unterbrechung des Gedankenganges oder Erzählzusammenhangs (*discontinuation*) bewirkt, im Kontrast zu dem Kontext steht, in dem mit ausdruckskräftigem Vokabular der Tumult in den Straßen beschrieben wird, z.B. “*a tremendous roar of triumph*”. Dass die Manipulation der Massen gelingt, spiegelt sich in typischen Verhaltensweisen und in zu erwartenden stereotypen Parolen wie “*Slumkey for ever!*” oder “*No Fizkin!*” wider. Die Komik der Situation wird nicht nur durch den in *for ever* und *no* ausgedrückten Totalitätsanspruch, d.h. auf Übertreibung basierenden Vorstellungen erzeugt, die sich im inhaltlichen Bereich ergeben, sondern auch durch formale Elemente wie die Repetition von ‘*Slumkey for ever!*’ und elliptische Slogans, die die Oberflächlichkeit des Denkens demonstrieren und dem Leser ein Gefühl der Überlegenheit vermitteln.

### 3.5.3.10 Burleske Vergleiche

Den ironischen Kommentaren des Erzählers gesellen sich – meist an letzter Stelle des Satzgefüges – Vergleichssätze hinzu wie “*as if lungs were cast iron, with steel works*” oder “*like that of a whole menagerie when the elephant has rung the bell for the cold meat*” ([113] PICKWICK: 239), die in ihrer Ausdrucksstärke wie burleske Hyperbeln wirken und in ihrer Abwegigkeit grotesk erscheinen. Die Beiläufigkeit, mit der sie angefügt werden, kontrastiert mit ihrer großen bildhaften Aussagekraft. Der Vergleich mit dem Elefanten, der wie eine Herrschaft nach kaltem Fleisch klingelt und die gesamte Menagerie in Aufruhr versetzt, ist zum einen komisch durch die Analogie der Vorstellungsbereiche, bei denen menschliches Verhalten übertreibend mit dem von Tieren in Beziehung gesetzt wird, zum anderen durch die

nahegelegte Gleichsetzung des Redners mit dem Dickhäuter und der brüllenden Menge mit dem ihn umgebenden Zoo. Einer Assoziation mit dem Typus des Elefanten, wie er in der Tierfabel vorkommt, kann man sich nicht erwehren. Als Klischee verkörpert er die Vorstellung eines plumpen, sich rücksichtslos über alles mit langsamen Bewegungen hinwegsetzenden Menschen und charakterisiert in treffender Form die Art und Weise, in der der Wahlkampf geführt wird. Die Opposition der semantischen Skripten von „nichtig“ und „wichtig“ steht in Verbindung mit der Aussage, dass die Menge, so mächtig sie durch Zahl und Lautstärke auch erscheint, der Manipulation eines in Wirklichkeit bedeutungslosen Redners machtlos ausgeliefert ist.

#### 3.5.3.11 *“I don’t know”*

Da Mr Pickwick der johlenden Menge nach der Devise *“Shout with the largest [mob]”* (PICKWICK: 239) ohne nachzudenken beipflichtet, indem er für Slumkey und gegen Fizkin Partei ergreift, ist der Leser für einen Augenblick der Meinung, als wisse Pickwick, was er tue. Dies stellt sich jedoch als irrig heraus, als der Protagonist die Frage seines Reisegefährten Tupman nach der Identität des Kandidaten Slumkey mit *“I don’t know”* beantwortet ([114] PICKWICK: 239). Durch dieses Eingeständnis kollabiert plötzlich die bisher vorherrschende Auffassung des Lesers von Mr Pickwick als bewusst handelndem Charakter. Von neuem ist der Leser der alles durchdringenden Ironie und Ambiguität aufgesessen. Denn auch Pickwick zeigt die allgemein menschliche Schwäche des Mitläufertums und des Opportunismus. Er fällt den Verführungen der Demagogie anheim, ohne dies unumwunden zugeben zu wollen, wie es das Ablenkungsmanöver, das er durch das barsche *“Hush”* einleitet, beweist. Zwischen den Gegensätzen des absolute Sicherheit signalisierenden *“‘Certainly not!’ shouted Mr Pickwick”* und dem resignativen *“‘I don’t know,’ replied Mr Pickwick in the same tone”*, das als Auslöser des Lachens fungiert, zieht sich ein Spannungsbogen, während die Lachmuskeln zugleich noch durch den Vergleich mit dem Elefanten gereizt werden. Die überraschende Enttäuschung des Lesers hinsichtlich der Charaktereigenschaften des Protagonisten geht mit dem logischen Mechanismus der Umkehrung und dem Kontrast der semantischen Skripten von „sicher“ und „unsicher“.

#### 3.5.3.12 Spontane Entscheidung: Identität *Blue*

Indem Pickwick und seine Gefährten als Fremde in Eatanswill eingeführt werden, verschafft sich der Erzähler einerseits die Möglichkeit, deren Unwissenheit über die Situation vor Ort in komisches Potential umzusetzen, andererseits besteht die Notwendigkeit, dem Leser die Gegebenheiten von Grund auf zu erklären, so dass ihre Absurdität umso klarer zutage tritt. Dies geschieht, als der Kellner sich erkundigt, ob sie denn auf der Seite der *Blues* seien, nach-

dem sie um ein Quartier im *Town Arms Hotel* nachgefragt haben, das als Versammlungsort der *Blues* bekannt ist. Die Unversöhnlichkeit der Auseinandersetzung der Parteien offenbart sich in der grotesken Tatsache, dass das Hotelpersonal auf Anweisung unerwartet die Aufnahme von Gästen von deren Parteinahme für die entsprechende politische Gruppierung abhängig macht. Der vorher sehr deutlichen Stellungnahme Pickwicks zugunsten Slumkeys steht nun seine Unsicherheit gegenüber, welche der Erzähler übertreibend als Dilemma bezeichnet: “*As neither Mr Pickwick nor his companions took any vital interest in the cause of either candidate, the question was rather a difficult one to answer*” (PICKWICK: 239f). Nicht genug mit dieser Überraschung, der Zufall will es, dass ein Mr Perker, dessen Bekanntschaft Mr Pickwick vor kurzem machte<sup>35</sup>, der Bevollmächtigte Slumkeys ist. Daher kommt Pickwick nach mehreren Fragen unvermittelt zu dem klaren Entschluss: “*Then we are Blue*” [115]. Diese knappe Formulierung fungiert als Auslöser des komischen Effekts, während die Vorstellung von Mr Pickwick als *great man* (vgl. 3.5.2.2 [103]) sich als Distraktor herausstellt. Eine für Kinder typische, von Willkür und Naivität geprägte Verhaltensweise steht im Kontrast zu der vorgeblichen Seriosität, mit der die Worte und Taten Pickwicks erzählt werden, so dass sich eine Inkongruenz zwischen der pragmatischen und der semantischen Ebene ergibt. Sie unterstreicht die Kritik des Autors an der willkürlichen Schaffung politischer Mehrheiten in einer demokratischen Staatsform durch Manipulation der zur Reflexion unfähigen Massen.

Die Arglosigkeit und Unbeholfenheit des Protagonisten erscheint dem Rezipienten teils als gespielt, teils als wesenseigen, was bedeutet, dass dieser in einem Latenzzustand belassen wird, der es erlaubt, in dem Spannungsfeld zwischen den diversen Erwartungen des Lesers und der sprachlichen Gestaltung der Erzählung durch das Moment des Unerwarteten immer wieder komische Effekte zu erzielen. So verrät Mr Pickwicks Frage ‘*Do you know a gentleman of the name of Perker?*’ die Reserve vornehmer Höflichkeit und sprachlicher Gewandtheit, zugleich aber auch dessen allgemeine Ungeschicklichkeit. Die verbale Komik entsteht hier durch den Gedanken, dass man die plumpe Formel *of the name of* durch das Wort *called* ersetzen könnte, um den gleichen kommunikativen Effekt zu erzielen. Die umständliche und gespreizte Ausdrucksweise kollidiert also mit der einfachen Aussageabsicht. Die Formulierung ‘*He is Blue, I think?*’, mit der Mr Pickwick „auf den Busch klopfen“ möchte, wirkt linkisch durch die Nachstellung von *I think*. Außerdem würde man sie im Normalfall nicht als Frage, sondern in dem Aussagesatz ‘*I think he is Blue*’ wiedergeben, so dass sich wiederum die Komik aus der gedanklichen Substitution durch einen anderen Ausdruck ergibt. Hinzu kommt noch, dass die kommunikative Absicht Pickwicks, nämlich sich nach der Parteizuge-

---

<sup>35</sup> Von der ersten Begegnung Pickwicks mit Perker wird in Kapitel 10 erzählt.

hörigkeit des Betreffenden zu erkundigen, durch die simple Frage *'Is he Blue?'* unmissverständlich wiedergegeben werden könnte. Pickwicks zögerlicher Frage steht eine prompte und unerwartet klare Antwort gegenüber: *'Oh yes, sir.'* Ebenso unerwartet kommt nun die eindeutige Erwiderung Pickwicks *'Then we are Blue'*, die nun in einen hochgradigen Gegensatz zu dessen bisheriger Unsicherheit gerät. Der vorgeblichen Zielstrebigkeit Pickwicks steht sein tastendes und zurückhaltendes sprachliches Verhalten gegenüber, so dass sich eine pragmatisch bedingte Inkongruenz zwischen seiner Haltung auf der einen Seite und seinen Äußerungen auf der anderen ergibt. Der Kommentar des Erzählers zu der ungläubigen Reaktion des Kellners auf Pickwicks Behauptung, seine Begleiter und er seien „Blaue“, enthält ein auf Polysemie beruhendes Wortspiel, indem die Behauptung als *accommodating announcement* bezeichnet wird [116]. Die Alliteration auf A, die die beiden Wörter miteinander verbindet, steht in einem gewissen Gegensatz zu der Tatsache, dass diese gewöhnlich nicht zusammen in einem Ausdruck erscheinen. Daher hinterlässt ihre Verbindung beim Leser nur eine latente, komisch anmutende Vorstellung von ihrem Sinn. Innerhalb der fiktionalen Interaktion will Mr Pickwick das Adjektiv in seiner Primärbedeutung als „hilfreich“ oder „gefällig“ und damit dem Zweck dienlich verstanden wissen, seinen Gesprächspartner gewogen zu stimmen, was offenbar fehlschlägt. Hierdurch gerät die Aussage in einen Gegensatz zu dem Verhalten des Kellners. Eine weitere Inkongruenz ergibt sich auf der Kommunikationsebene zwischen Erzähler und Leser, denn das Wort kann auch als Partizip Perfekt von *to accommodate* („Unterkunft gewähren“) aufgefasst werden, eine in diesem Kontext naheliegende Assoziation. Als *double entendre* würde *accommodating* auf hintergründige Weise den Gedanken suggerieren, als wolle Pickwick mit dieser Bemerkung seine Unterbringung in dem Gasthaus gewissermaßen erzwingen.

### 3.5.3.13 Wortspiel: *Spirited contest*

Zu Beginn der alsbald zustande kommenden Unterhaltung zwischen Mr Pickwick und Mr Perker gibt dieser mit *'You have come down to see an election – eh?'* eine vielversprechende Ankündigung von sich, die durch den direkt einsetzenden Kommentar des Erzählers, *"Mr Pickwick replied in the affirmative"*, nivelliert wird, worauf Mr Perker mit *spirited contest* [117] eine bekräftigende Bemerkung zur Qualität des Wahlkampfes macht. Eingedenk der bisherigen Begebenheiten fragt sich der Leser, was das Attribut *spirited* rechtfertigt und stellt fest, dass es vollkommen unpassend ist, denn bisher ging es bei der Gewinnung der Zustimmung der Volksmassen nur um relativ einfache Vorgänge, die keinerlei Verve oder den Aufwand mentaler Energie voraussetzten. Trotz der Zuversicht, die an seiner Floskel *'I am delighted to hear it'* abzulesen ist, fragt Pickwick – durch die verschwommene Bedeutung von

*spirited* angeregt – nach, was denn den Wahlkampf zu einem *spirited contest* mache. Die Repetition des Ausdrucks verstärkt die verbale Komik, die in ihm verborgen ist, denn nun sieht sich Mr Perker gezwungen, Gründe für seine Haltung anzuführen. Diese bestehen in derart trivialen und primitiven Maßnahmen, dass das Wort *spirited* nur ironisch als sein genaues Gegenteil verstanden werden kann.

In *Webster's New Dictionary of Synonyms* finden sich für *spirited* unter anderem folgende Synonyme: *courageous, bold, valiant, impetuous, passionate, enthusiastic, ardent* (1973: 764f), und Dickens scheint mit diesem Wort ein Bedeutungsspektrum abzudecken, das im Deutschen etwa mit „geistsprühend“, „lebendig“, „mutig“ bzw. „energiegeladen“ umschrieben werden kann. Der Ausdruck „...and such *spirited attacks!*“ (PICKWICK: 238) erscheint bereits im Rahmen eines ironischen Kommentars des Erzählers zu den Leitartikeln der beiden verfeindeten Zeitungen, die ihren Streit mit plumpen, einfallslosen und stereotypen Beschimpfungen austragen. Auf den Zeitungsstreit trifft der primär positive Sinn des Wortes *spirited* ebenso wenig zu wie auf den Wahlkampf, so dass die mit ihm verbundene Wertung eine ironische Verzerrung beinhaltet. Es fällt sehr schwer, dem Wort *spirited* in diesem Text eine klar umrissene Bedeutung zuzuschreiben. Deshalb soll die von Ludwig Wittgenstein vorgeschlagene Definition „*the meaning of a word is its use in the language*“ (vgl. Raskin 1985: 77) als Anregung dazu dienen, den Erzählszusammenhang eingehender zu betrachten. Dieser legt es nahe, *spirited* auf das Nomen *spirit* zurückzuführen, von dem es abgeleitet ist. In *Webster's Dictionary* (INFOPEDIA 1995) findet es sich in vierzehn Bedeutungsnuancen und erweist sich damit als ungewöhnlich polysem, eine Tatsache, die die Schwierigkeit, das Adjektiv eindeutig zu definieren, mittelbar erklärt. Der Erzählszusammenhang verweist eindeutig auf die Definition von *spirits* als „Alkohol“, denn Mr Perker berichtet, um Mr Pickwick an einem Beispiel zu demonstrieren, dass es sich um einen *spirited contest* handelt, von 33 Wählern, die angeblich in dem Wagenschuppen am Gasthaus *White Hart* eingeschlossen sind und von denen Mr Perker behauptet, sie würden von der Gegenpartei unter Alkoholeinfluss gehalten: ‘*they keep them very drunk on purpose*’ (PICKWICK: 241). Man könnte eine solche Maßnahme im Sinn einer inadäquaten Analogie als *spirited attack* auffassen, nämlich einen Angriff auf die Freiheit einiger Bürger mittels Alkohol. Neben der semantischen hat die Genese der Inkongruenz auch eine morphologische Komponente, die in der gedanklich zu vollziehenden Veränderung des Suffixes *-ed* zu *-s* besteht. Hierdurch wird die inadäquate Analogie zwischen „geistsprühend“ und „Weingeist“ möglich, die über den logischen Mechanismus der Umkehrung die Ideenlosigkeit des Wahlkampfes und den Unverstand derer, die ihn betreiben, mit außergewöhnlicher Deutlichkeit herausstreicht. Dieses Spiel mit Worten ist einem Rätsel ähnlich und stützt die Funktion des Wortes *spirited* als Schlüsselwort der Ironie



in dieser Episode. Die in dem Wort liegende verbale Komik entsteht also nicht allein im unmittelbaren Kontext, sondern auch durch seinen Rückbezug auf Dinge, die einige Seiten zuvor zu lesen waren. Eine derartige Komplexität sich überlagernder Elemente der verbalen Komik ist vorwiegend in der Erzählprosa anzutreffen, der Gattung, in der sie naturgemäß ihre stärkste Ausformung erfahren kann, zumal sie durch die Möglichkeit des wiederholten Lesens und Nachschlagens der entsprechenden Passagen in vollem Umfang nachvollziehbar wird.

#### 3.5.3.14 *Masterly stroke of policy*

Um die angeblich großartigen Leistungen seiner Partei herauszustreichen, verkündet Mr Perker stolz, der gegnerischen Partei seien nur die Bierkneipen (*beer-shops*) überlassen worden, während die Blues selbst alle Gasthäuser mit Beschlag belegt hätten und fügt, nach Bestätigung heischend, hinzu: ‘– *masterly stroke of policy that, my dear sir, eh?*’ ([118] PICKWICK: 240). Der Ausdruck *stroke of policy* erscheint als inadäquat, da es sich im Kern um eine nichtige Angelegenheit handelt. Zum einen wirkt *stroke* im Zusammenhang mit *masterly* als „meisterhafte Aktion“, die einen „schweren Schlag“ bedeutet, maßlos übertrieben, zum anderen assoziiert man mit *policy* zunächst einmal politische Inhalte, um die es sich hier in keiner Weise handelt. Vielmehr dreht es sich um einen taktischen Schachzug aus niederen Beweggründen. Verbale Komik zeigt sich an der Stelle in der Skriptopposition von „meisterhaft“ und „tölpelhaft“, wenn der Leser sich bewusst macht, dass es sich um einen Vorgang handelt, der mit der Lokalpolitik einer Kleinstadt zu tun hat. Die Inkongruenz, die die Wendung *masterly stroke of policy* als Auslöser und Bindeglied zugleich hervorruft, zeigt sich auf pragmatischer Ebene in Verbindung mit dem logischen Mechanismus der komischen Umkehrung. Die durch die Verwendung dieser bedeutungsschweren Worte erzeugte falsche Vorstellung wird als solche vollends entlarvt, als der Erzähler nach einigen Sätzen die Gedanken des erstaunten Pickwick auf Perkers Bemerkung, dass Fizkins Leute 33 Wähler in einem verschließbaren Wagenschuppen eingesperrt haben, folgendermaßen wiedergibt: “*considerably astonished at this second stroke of policy*” (PICKWICK: 240). Indem die gestelzt wirkende Wendung auf der Ebene des Erzählers aufgegriffen wird, erscheint sie durch die Ironie entstellt als dessen Kommentar, und ihre Inadäquatheit tritt in aller Schärfe hervor. Die semantische Inkongruenz zwischen der Vorstellung des Lesers von der Wichtigkeit des Ausdrucks der Tölperei und der Nichtigkeit dessen, was er bezeichnet, prägt damit die sprachliche Erscheinungsform der Vermessenheit und Überheblichkeit der beiden Parteien.

Ironie erweist sich in Pickwicks Reaktion auf Perkers höhnische Bemerkung “‘*Smart fellow Fizkin’s agent...*’: *Mr Pickwick stared, but said nothing.*” Dieser vom Erzähler eingeschobene Satz verrät, dass Pickwick für einen Moment an der Rationalität des vor sich gehen-

den Wahlkampfes und der Kontrahenten zweifelt und evoziert im Leser entsprechende Gedanken.

### 3.5.3.15 Inkongruenz zwischen Kommunikationsebenen

Die Funktion der Presse wird näher beleuchtet, nachdem Mr Pott, der selbstgenügsame Herausgeber der *Eatanswill Gazette*, in den Raum eingetreten ist. Er umschreibt sie in dem Satz *'The press is a mighty engine, sir'* ([119] PICKWICK: 241). Er möchte damit seine Macht als Besitzer einer Zeitung darstellen, drückt jedoch indirekt etwas aus, das er keinesfalls sagen will. In dieser konzisen Metapher erscheint nämlich die Presse wie ein Apparat, gegenüber dem die Menschen machtlos sind. Ihre Komik lässt sich durch einen intensiven Blick auf das Wort *press* erfassen. Da es nicht in der eindeutigen Form *printing press* erscheint, kann es innerhalb eines Wortspiels auch die Deutung *an action of pressing or pushing: pressure* (Webster's Dictionary) annehmen, die auf seinen ursprünglichen Sinn hindeutet. Die Kombination mit *engine* fördert nun den wahren Charakter der Presse zutage: sie ist eine übermächtige, mechanisch arbeitende und unmenschliche Maschine, ein Moloch, der dem Einzelnen keinen Raum lässt, seine Initiative erdrückt, seine Meinung manipuliert und ihn mit der Gewalt des Wortes auf die politische Seite schiebt, auf der er ihn haben will. Der Kontrast zwischen dem Sinn, der von der Romanfigur Mr Pott in der Unterhaltung beabsichtigt ist, und der pervertierten Bedeutung, die der Erzähler dem Leser suggeriert, lässt eine Inkongruenz auf der Diskursebene entstehen. Die Presse steht als Machtinstrument da, und obendrein erscheint der Herausgeber der Zeitung dem Rezipienten durch die negativen Konnotationen seiner Worte in einem sehr ungünstigen Licht.

Der sarkastische Kommentar des Erzählers kommt in der umgehend folgenden Zustimmung Mr Pickwicks zu der Äußerung Mr Potts zum Ausdruck: *Mr Pickwick yielded his fullest assent to the proposition*. Mit dem Superlativ und der äußerst formalen Wortwahl distanziert sich der Erzähler von seinem Protagonisten und nimmt dessen grenzenlose Naivität ins Visier. Pickwick unterscheidet sich letztlich doch nicht von der breiten Masse, die sich von derartigen Schlagworten blenden lässt, ohne ihren tieferen Sinn ergründen zu können bzw. zu wollen. Sowohl die Aussage Perkers als auch die seines Gesprächspartners erhalten durch den logischen Mechanismus der Umkehrung auf der Kommunikationsebene zwischen Erzähler und Leser einen Sinn, der dem der Unterhaltung der beiden Romanfiguren vollkommen entgegengesetzt ist. Während diese in einer Atmosphäre der kritiklosen Zustimmung und Sympathie miteinander verkehren, kommt der Leser, bedingt durch den rationalen Vorgang der Entschlüsselung der verbalen Komik, zu einer kritischen Ablehnung der Haltung beider Personen.

Eine zusätzliche komische Ambivalenz entsteht, indem der Erzähler im Folgenden den Eindruck erweckt, als sei seiner Figur Mr Perker direkt nach seiner Äußerung aufgefallen, dass sie eine gewisse Ambiguität enthalte. Denn in der Befürchtung, dass Mr Pickwick die ganze Tragweite seiner Äußerung über die Presse erkannt haben könnte, versucht Mr Pott sein Gegenüber nun durch die Beteuerung zu beschwichtigen, dass er niemals seine große Macht missbraucht habe. Doch nach einem anfänglichen Wortschwall, der die dreimalige Repetition der Formel *I trust* [120] enthält, gerät seine Rede ins Wanken, was durch das zunehmende Auftreten von Gedankenstrichen angedeutet wird. Sein mehr oder weniger inhaltsloses Stammelnen endet nach der Wiederholung einiger Wörter in einer Ellipse, als er erwartungsgemäß seine hehren Prinzipien erläutern möchte:

‘– I trust, sir, that I have devoted my energies to – to endeavours – humble they may be, humble I know they are – to instil those principles of – which – are –’ (PICKWICK: 241f).

Der stets mitfühlende Mr Pickwick, der Mr Pott aus seinem Dilemma heraushelfen möchte, springt ihm schließlich mit einem universal verwendbaren “*Certainly*” bei, das in keinerlei Beziehung zu dem vorher Gesagten steht. Durch dieses Füllsel spürbar entlastet, setzt Mr Pott zu einem Ablenkungsmanöver an, das in der Frage nach der öffentlichen Meinung in London zu seinem Wettstreit mit der gegnerischen Zeitung besteht. Sie wird von Mr Perker eilfertig mit den Worten ‘*Greatly excited, no doubt*’ beantwortet, denn dem um Redlichkeit bemühten Mr Pickwick wäre eine Antwort verständlicherweise äußerst schwer gefallen. Die Analyse zeigt somit auf der Diskursebene, dass Wortlosigkeit zum Ausdruck totaler Ironie werden kann, wenn Absurdität und Sinnenleere der Einstellung politisch verantwortlicher Menschen sowie deren monströse Vorhaben kritisch kommentiert werden.

Um die Unnachsichtigkeit und den Machthunger Mr Potts zu kritisieren und dessen Gehirnleere aufzuzeigen, die urplötzlich eintritt, als es darum geht, sein ambivalentes Wertesystem in Worte zu fassen, bedient sich Dickens einer fragmentierten Syntax, die im Gegensatz zu dem Wortreichtum steht, mit dem der Herausgeber eingeführt worden war. Verbale Komik ergibt sich hier formal durch einen Kontrast auf der syntaktischen Ebene zwischen den Vorstellungsbereichen von kohärenten und inkohärenten Satzstrukturen. Ihre inhaltliche Entsprechung lässt sich erst im folgenden Textabschnitt erschließen, als Mr Pott sich mit der Bemerkung ‘*till I have set my heel upon the Eatanswill Independent*’ in einen eklatanten Widerspruch zu seinen *humble endeavours* setzt. Während die oben beschriebene syntaktische Inkongruenz ein Lachen auslöst, dürfte diese semantische Inkongruenz eher ein Zähneknirschen zur Folge haben, da sie die Widersprüchlichkeit der moralischen Werte der politisch Verantwortlichen, zu denen Zeitungsherausgeber nun einmal zählen, eklatant hervortreten

lässt.

Die ironische Grundhaltung des Erzählers verrät sich mehr als deutlich in seinem Kommentar zur Mimik Mr Perkers, *with a look of slyness, which was very likely accidental* [121], der eine Brechung der Erzählperspektive beinhaltet, denn auf der einen Seite sieht der Leser die Szene mit den Augen des naiven Mr Pickwick, der die Gerissenheit Mr Perkers zu bemerken scheint, diese aber als rein zufällig abtut. Auf der anderen Seite ahnt der Leser, dass Mr Perker mit der Taktik des Zeitungsmannes vertraut ist und der wie beiläufig angefügter Relativsatz mit der Kombination von zwei Adverbien plus Adjektiv sarkastisch gemeint ist. Das wiederum heißt, dass seine Aussage ihr genaues Gegenteil bedeutet: Perker ist ein schlauer Fuchs, der alles mit Berechnung tut. Die Skriptopposition von „zufällig“ und „nicht zufällig“ enthält einen ironischen Kontrast, der dem logischen Mechanismus der komischen Umkehrung gleichgesetzt werden kann.

### 3.5.4 Konstante Ironie als Hintergrund verbaler Komik

Aus der Haltung des versteckten Moralisten heraus, die er auf kokette Weise zum Gegenstand der Komik macht, versucht Dickens an den allgemein menschlichen Kern der von ihm dargestellten politischen Problematik heranzukommen. Er spielt mit der gesamten Bandbreite des sprachlichen Instrumentariums in der Absicht, die Situation, die Personen ebenso wie deren Handlungsweise und Motivation der Lächerlichkeit preiszugeben.

Insbesondere nutzt Dickens die Vielschichtigkeit der Erzählperspektive, um verbale Komik durch ironische Brechung zu erzeugen. Der implizite Autor ist mittels des fiktiven Erzählers in der Lage, den Wahrheitsgehalt aller Aussagen zu relativieren, so dass Ambiguität sowohl auf der semantischen als auch auf der pragmatischen Ebene durchgängig beobachtbar ist. Jede Bemerkung des Erzählers erhält, ebenso wie jede Äußerung der Protagonisten eine zweite Dimension und fordert dazu heraus, ihren doppelten Sinn zu ergründen. Es hängt von dem jeweiligen Grad der Ironie ab, wie weit sich der Rezipient von der Oberfläche des Wortlautes entfernen muss, um dessen impliziten Sinn zu erfassen. Durch die konsequent eingehaltene dichotome Anlage seiner Erzählung, die die Gedanken des Lesers beständig in einer Paradoxie zwischen zwei gegensätzlichen Polen hin und her pendeln lässt, und durch die Überlagerung mehrerer gleichzeitig auftretender komischer Elemente, gelingt es Charles Dickens, die komische Spannung den gesamten Text hindurch aufrecht zu halten. Die mit Ironie verbundene Dichotomie tritt am augenfälligsten in der gespaltenen Perspektive des Erzählers in Erscheinung, der – vielfach in Form von beiläufigen Kommentaren – einander widersprechende Äußerungen zum Geschehen und zu den Charakteren abgibt, um die „schizophrene“ Geistes-

haltung der Personen darzustellen. Er bedient sich dabei im Wesentlichen der semantischen Oppositionen von „wichtig und unwichtig“, „ehrlich und unehrlich“, „würdig und unwürdig“, „klug und dumm“, „naiv und scharfsinnig“, „komplex und simpel“ zur Kennzeichnung des moralischen Verfalls einer Gesellschaft, die auf einem System basiert, dessen Gleichgewicht lediglich dadurch aufrecht erhalten wird, dass sich zwei politische Kräfte aus Machtgier und Prestigedenken mit allen Mitteln bekämpfen und Opposition um der Opposition willen betreiben. Diesen Aspekt drückt Dickens einerseits durch rhetorische Figuren im syntaktischen Bereich aus, andererseits reflektieren die Ebenen der Phonologie und der Schreibung den Gegensatz sehr deutlich. Die extrem formalisierte Sprache, die sich nicht nur in den Begrüßungsformeln als gespreizt erweist, lässt die wie in einem Ritual erstarrten Personen und das von ihnen Gesagte durch ihre floskelhafte Künstlichkeit lächerlich erscheinen, speziell wenn verbose Umschreibungen für einfach zu Sagendes die entsprechenden Handlungen als Wichtigtuerei entlarven.

Verbale Komik wird auch gewonnen durch die ausgeprägte Polysemie bestimmter Wörter, wie z.B. *spirited*, die ein breites Spektrum an Auslegungsmöglichkeiten eröffnen und deren gesamte komische Tragweite von deutschen Rezipienten quasi nur mit Hilfe des Wörterbuches bzw. Lexikons erschlossen werden kann. Dabei erscheint es bei der Suche nach komischen Aspekten als geboten, auch über Wortklassen hinweg innerhalb einer Wortfamilie Sinnzuordnungen vorzunehmen. Die Voraussetzung für die verbale Komik des Charles Dickens ist ein außerordentlich breit angelegter Wortschatz und ein ungewöhnlich großer Überblick über die Bedeutungsnuancen der einzelnen Phänomene der englischen Sprache.

### 3.6 Jonathan Swift, *A MODEST PROPOSAL*

#### 3.6.1 Einleitende Bemerkungen

##### 3.6.1.1 Politischer Hintergrund der Schrift

*A MODEST PROPOSAL for preventing the children of poor people in Ireland from being a burden on their parents or country, and for making them beneficial to the publick* von Jonathan Swift, ein Dokument extrem ausgeprägten schwarzen Humors, ist als Pamphlet Zeugnis einer politischen Zielsetzung des Autors, der die Missstände im Irland des 18. Jahrhunderts, dessen Bevölkerung unter entsetzlichen Hungersnöten litt, nicht länger dulden wollte. Die Adressaten dieser Schrift, die er im Jahre 1729 verfasste, waren die sogenannten *Absentee Landlords*, die Land und Leute rücksichtslos ausbeuteten und sich um die wirtschaftlichen und sozialen Probleme nicht scherten. Swifts Absicht war es, die Verantwortlichen in England aufzurütteln, die auf der einen Seite nicht genügend Produktionsmittel zur Verfügung stellten, um dem explosionsartigen Bevölkerungswachstum Rechnung zu tragen, auf der anderen Seite Ausbeutung in erheblichem Maße zuließen bzw. aktiv betrieben. Irland exportierte auch während der Hungersnot noch Lebensmittel nach England. Im 18. Jahrhundert war in Irland ein Anstieg der Bevölkerung von 1,5 Millionen auf 4 Millionen zu verzeichnen. Im Gegensatz zu England, wo die Zahlen in der Regierungszeit Georgs II. (1727-1760) ähnlich drastisch zunahmen, fand in Irland keine industrielle bzw. landwirtschaftliche Revolution statt (Trevelyan 1967: 387). Dies führte zu Nahrungsmittelknappheit unter der irischen Bevölkerung, der die Kartoffel als Grundnahrungsmittel diente. Den Höhepunkt erreichte das Elend erst zwischen 1845 und 1849 in der sogenannten *Great Famine*, also mehr als ein Jahrhundert nach Abfassung von Swifts verkappter Schmähschrift, die offenbar zu keiner größeren Veränderung der Notlage der Armen führte.

##### 3.6.1.2 Verbale Komik in extremster Ausprägung

Nach einer sachlichen Schilderung der Lebensumstände im ersten Teil kommt Swift zu seinem eigentlichen Vorschlag, der von einer pseudologischen Argumentation begleitet vorgetragen wird: Man möge eine angemessene Zahl der Kleinkinder schlachten und den Höchsten Großbritanniens zum Essen servieren. *Black humour* wird hier im Dienst der Gesellschaftskritik eingesetzt, um einen Skandal auszulösen, die Betroffenen zu schockieren und zum Handeln in einer akuten Krisensituation zu veranlassen. Die gewählte Sprache, in der sich Swift u.a. über die Feinheiten der Zubereitung eines Mahles auslässt, steht in krassem

Gegensatz zur politischen Intention des Autors und erzeugt die Wirkung eines an Zynismus grenzenden Sarkasmus. Der Vorschlag weist eine makabre Dimension auf, die beim Rezipienten bis hin zum Ekelgefühl geht. Der Autor ignoriert die Ausführungen Julius Caesars, die in Marcus Tullius Ciceros *De oratore* zitiert werden. Ihnen zufolge sollte der Redner „unanständige Ausdrücke und abstoßende Themen“ vermeiden, um sich der Gewogenheit des Zuhörers sicher zu sein: „...praestet idem ingenuitatem et ruborem suum verborum turpitudine et rerum obscenitate vitanda.“ (Cicero 1976: 363f). Die Nichtbeachtung dieser goldenen Regel durch Swift ist möglicherweise durch seine starke Entrüstung zu erklären, die er nach mehreren vergeblichen Eingaben bei der zuständigen Regierung verspürte. So scheint sein *MODEST PROPOSAL*, das David Cody als *“a disgusted parody of Swift’s own serious proposals”* (1999: URL) bezeichnet, dem Wahlspruch „Der Zweck heiligt die Mittel“ zu folgen, um seine beißende Satire auf die Gleichgültigkeit und das Desinteresse der politisch Verantwortlichen angesichts der notleidenden Bevölkerung so drastisch wie möglich zu gestalten.

### 3.6.2 Festschmaus der Geschmacklosigkeit

#### 3.6.2.1 Vorgeblicher Ernstmodus

Um den schockierenden Effekt besonders stark und unerwartet eintreten zu lassen, beginnt Swift vorgeblich im Ernstmodus, wie es einem Pamphlet dieser Art angemessen ist. Er schildert die Realität in Dublin und seine Meinung dazu in lebendiger Sprache. Das Problem wird zunächst ohne die Mittel der verbalen Komik recht drastisch und klar dargelegt mittels sehr langer Perioden, die sich durch eine umständlich verschachtelte Syntax auszeichnen. Vom zweiten Absatz an geschieht quasi schleichend ein Bewusstwerdungsprozess im Rezipienten, der zu ahnen beginnt, dass es sich um komische Einlassungen handeln könnte, wenn er den folgenden Satz liest:

...therefore whoever could find out a fair, cheap and easy method of making these children sound and useful members of the common-wealth, would deserve so well of the publick, as to have his statue set up for a preserver of the nation [122].

Die Ehrung, die der Autor demjenigen angedeihen lassen möchte, der sich des Problems annähme, lässt sich auf der pragmatischen Ebene eindeutig als Übertreibung identifizieren, denn es erscheint als sehr unwahrscheinlich, dass man als Bewahrer einer ganzen Nation angesehen und mit einem Denkmal geehrt wird, nachdem man aus Kindern für das Gemeinwohl nützliche Wesen gemacht hat, was die selbstverständliche Aufgabe aller Eltern ist. Die Wirklichkeit erscheint in diesem Zusammenhang zwar verzerrt, ist aber durchaus erkennbar.

Erneute Zweifel an der Seriosität der Ausführungen kommen, als Swift von einem Kind spricht, das durch ein Muttertier geworfen wird: „... *a child, just dropped from its dam*“ [123]. Befremdet nimmt der Rezipient davon Kenntnis, dass der Autor die Grenze zwischen den Bereichen „Mensch“ und „Tier“ an einer Stelle überschreitet, wo dies aus ethischen Gründen unzulässig ist. *Child* und *dam* sind in dem gegebenen Kontext inkompatibel, da *dam* sich nur auf Tiere beziehen kann. Ebenso verpönt ist der Gebrauch des Verbs *to drop* im Zusammenhang mit einer menschlichen Geburt. Nachdem der Schwerpunkt der Aussage sich durch die doppelte Markierung mittels *drop* und *dam* in Richtung Tierwelt verlagert hat, kommt man zu der Feststellung, dass das Nomen *child* hingegen durchaus als angemessen in dem o.g. Satz anzusehen wäre, wenn dieser isoliert dastünde. Denn es ist möglich, das Kleine eines Tieres als sein Kind zu bezeichnen und zwar sowohl im Englischen als auch im Deutschen, da die in der christlichen Tradition entstandenen Denkmuster, die die Differenzierung zwischen Mensch und Tier betreffen, in beiden Sprachräumen ähnlich sind. Die Opposition, die die verbale Komik bewirkt, ergibt sich folglich nicht innerhalb der syntaktischen Struktur, sondern auf der semantischen Ebene aus dem Vergleich mit dem Inhalt des vor dem Satz Beschriebenen. Bis hierhin hat der Autor den Leser derart stark auf die Belange von Menschen fixiert, dass der Rezipient aufgrund der Regeln der Sprachkultur die beiden Wörter *drop* und *dam* als Bestandteile eines Sakrilegs empfinden kann, worauf eine Schockwirkung einsetzt, die unter Umständen in Aggressionen mündet. Und genau hierauf scheint Swift zu zählen, der in seinem Kunstwerk nichts dem Zufall überlässt, auch wenn die Komik der Einleitung, die auf dem logischen Mechanismus des inadäquaten Vergleichs basiert, stellenweise unfreiwillig oder zufällig anmutet. Sie äußert sich zunächst darin, dass beim Leser der Eindruck entsteht, als habe der Autor zwei divergierende Ziele: Zum Einen, den Leser eingehend und geduldig auf etwas schwer Verdauliches vorzubereiten, ihn zum anderen aber gleichzeitig an der Nase herumzuführen und von seinem eigentlichen Anliegen abzulenken, um ihn schließlich desto mehr zu schockieren.

### 3.6.2.2 Schockwirkung des Vorschlags

Die Absicht, einen Schock auszulösen, wird in dem Satz deutlich, der dem Vorschlag unmittelbar vorausgeht: „*I shall therefore humbly propose my own thoughts, which I hope will not be liable to the least objection*“ [124]. Wohl wissend, dass das Folgende in keiner Weise einer unterwürfigen, sondern einer rebellischen Haltung entspringt, setzt der Autor das Adverb *humbly* ein, das in der Form des Understatements den Eindruck vermittelt, als sei seine Meinung ohne Tragweite und werde daher mit geringer Anteilnahme vorgetragen. Das Gegenteil ist der Fall. Im angeschlossenen Relativsatz lockt er den Leser auf eine völlig falsche



Fährte, als er zum Schein seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, seine Gedanken würden nicht den geringsten Widerspruch hervorrufen. Die verbale Komik dieser Aussage zeigt sich in seinem vollen Umfang erst, nachdem es der Autor gewissermaßen über sich gebracht hat, seinen Vorschlag zu äußern, nämlich dass man aus einem einjährigen Kind ein delikates Mahl zubereiten könne. Diese neuerliche Grenzüberschreitung zwischen den Bereichen von Mensch und Tier lässt sehr deutlich erkennen, dass der oben besprochene Verstoß gegen die Sprachkultur im Zusammenhang mit der Geburt eines Kindes als Vorbereitung auf etwas viel Unerhörteres gedacht war: das Verspeisen eines Kleinkindes. Dies wiederum setzt voraus, dass es wie ein Tier geschlachtet wird. Die mit diesem Gedanken verbundene Opposition des Normalen und des Anormalen oder Abartigen kann in ihrer Absurdität als komisch empfunden werden, wenn sie im Rahmen eines Gedankenspiels gesehen wird, das zur Aufhellung einer wirklichen Situation beitragen soll und wenn man annimmt, dass die implizite Intention des Verfassers konstruktiver Natur ist. Vollzieht ein Leser diesen Schritt in Richtung Humor jedoch nicht nach, so ergibt die Summe der Assoziationen des Vorschlages einen ungeheuerlichen Affront, so dass er den Autor als Zyniker empfindet und ihm eine böse Absicht unterstellt.

Nun, da Swift mit seinem keineswegs maßvollen und vernünftigen Vorschlag als Auslöser die im Titel seines Textes enthaltene Ankündigung konterkariert und mit der inadäquaten Analogie von Mensch und Tier gewissermaßen die Katze aus dem Sack gelassen hat, wird dem Rezipienten endgültig bewusst, dass er sich auf den NBF-Modus einstellen muss. Denn der gesunde Menschenverstand ebenso wie die tradierten ethischen Normen sagen ihm, dass Kannibalismus in seinem Kulturkreis verboten ist und der Verfasser den Boden der Realität verlassen hat. Aus dem Vergleich des absurden Vorschlags mit dem vorausgehenden Satz ergibt sich darüber hinaus die Schlussfolgerung, dass der Autor sich von Anbeginn an im Spaßmodus befindet und Sarkasmus im Spiel ist. So ist die im zweiten Absatz des Textes erwähnte Suche nach *a fair, cheap and easy method* nur Teil einer Finte, durch die die Schockwirkung gesteigert werden soll. Diese wird u.a. durch die Verwirrung verstärkt, die mit der Überlagerung verschiedener logischer Mechanismen einhergeht. Denn ein pseudologischer Gedankengang verlangt ebenso nach Entschlüsselung wie die Umkehrung oder Perversion moralischer Grundwerte und die mit ihr verknüpfte inadäquate Analogie.

Die verbale Komik des eigentlichen Vorschlags liegt damit in einer Inkongruenz zwischen der semantischen und der pragmatischen Ebene, d.h. die Aussage des Textes wird als nicht realisierbar erkannt, wenn man sie einer Überprüfung durch den gesunden Menschenverstand unterzieht und den Bezug zu soziokulturellen Kenntnissen über die gesellschaftliche Wirklichkeit im damaligen Irland herstellt. In der paradoxen Absicht, die makabre Absurdität des

Gedankens an ein Kleinkind, das verspeist werden soll, zu verschleiern und gerade dadurch desto deutlicher hervortreten zu lassen, bedient sich Swift verschiedener rhetorischer Kunstgriffe. Er beruft sich auf die Autorität eines sehr kenntnisreichen amerikanischen Gewährsmannes, um den angeblichen Wahrheitsgehalt seiner Behauptung zu bekräftigen und lenkt zugleich durch die syntaktische Verbindung mit dem konsekutiven *that*-Satz etwas von seiner Aussage ab, dass es sich um seine eigenen Gedanken handle. Er gibt auf diese Weise unterschwellig vor, er beabsichtige, sich aus der Verantwortung für die kühne Behauptung stehlen zu wollen.

### 3.6.2.3 Kochrezept: Opposition von „delikat“ und „geschmacklos“

Die Beschreibung des Mahles enthält eine Akkumulation von Adjektiven, die im Zusammenhang mit Nahrung einen äußerst schmackhaften Beiklang haben. Der Autor geht recht differenziert auf verschiedene Arten der Zubereitung ein. Im Bezug auf ein Tier wäre dies vollkommen normal, doch der Gedanke an ein einjähriges, wohlgenährtes und gesundes Kind kann bei empfindsamen Zeitgenossen ein Gefühl der Übelkeit, bei anderen einen tiefen Abscheu hervorrufen. Schon bei dem Wort *boiled* ist das Ausmaß des Erträglichen weit überschritten; doch damit nicht genug, folgt nach einer neuerlichen Bekräftigung *“I make no doubt”* die Nennung der Art der Zubereitung, in welcher die Mahlzeit aufgetischt werden kann: *“...in a fricasee, or a ragout”* [125]. Die Wahl dieser beiden durch extremes Zerkleinern von Fleischstücken bis hin zu einer breiartigen Masse zustande kommenden Gerichte, die der Verarbeitung von Resten vorbehalten sind, steigert das Gefühl des Ekels fast ins Unermessliche. Die Formulierung des Vorschlages selbst ist so einprägsam, dass seine Grundidee dem Leser während der weiteren Lektüre ständig präsent bleiben wird. Der Vorschlag erscheint als so grotesk, dass er vermutlich viele der Adressaten des Pamphlets dazu verleitet haben dürfte, über dem tiefen Abscheu, den sie für diese ihrer Ansicht nach abwegigen Gedanken hegen, diese nicht angemessen zu würdigen. Das bedeutet, der Autor läuft Gefahr, seine Intention zu verfehlen, indem er den Leser emotional gegen sich in Harnisch bringt. Nüchtern betrachtet tut Swift jedoch nichts anderes, als die alltägliche Wirklichkeit der Tiere, die dem Menschen als Nahrung dienen, auf die des Menschen zu übertragen. Die Tatsache, dass die Absurdität der Idee Swifts der Realität der Tiere entspricht, spitzt die Aussage daraufhin zu, dass die Mächtigen im Lande den Armen und Machtlosen das Leben zur Qual machen, indem sie sie dem Vieh gleichstellen. Bildlich gesehen fressen sie sie auf. Swifts Beschreibung ist in diesem Sinne nichts anderes als eine metaphorische Darstellung der grausamen politischen Wirklichkeit in Irland, die die Würdelosigkeit der hungerleidenden Bevölkerung unterstreicht.

Die Inkompatibilität der Vorstellungen von einem Kleinkind als menschliches Wesen auf der einen und als Nahrungsmittel auf der anderen Seite wird auf soziokultureller Ebene über das Verbot des Kannibalismus gesteuert. Sie hätte sich beispielsweise beim Einsetzen des Wortes *calf* anstelle von *child* nicht ergeben. An einem einzigen Wort also hängt die Auslösung der skandalösen Vorstellung, dass das Kind eines Menschen als menschliche Nahrung dienen soll. Der Autor hat Vorkehrungen getroffen, um zu verhindern, dass der Leser angesichts des hohen Grades der Perversion auf den Gedanken kommen könnte, es handle sich um ein Missverständnis, denn sein Text enthält in der Einleitung zu diesem Vorschlag einige eingestreute Verweise auf die Analogie zwischen Mensch und Tier, z.B. in Zeile 19, “...*a child just dropped from its dam*” oder in Zeile 21, “...*whose wives are breeders.*”

#### 3.6.2.4 Statistische Daten und Pseudologik

Derartige Versatzstücke lassen mit den ungewöhnlichen Assoziationen, die sie evozieren, schon eine Vorahnung des Bildbereichs aufkommen, den Swift nun in elaborierter Form im Rahmen einer Argumentation einsetzt. Diese steht unter den Vorzeichen vorgeblicher Sachlichkeit und innerer Logik und ist in ihren Einzelheiten so eingehend durchdacht, dass sie den Eindruck erweckt, sie sei schwer zu widerlegen. Statistische Daten werden eingebaut und mit Grausamkeiten, die der Mensch den Tieren antut, in Verbindung gebracht, wodurch Swift nicht allein den mangelnden Schutz der Armen, sondern indirekt auch das Ausgeliefertsein der Tiere anprangert, die im Vergleich zu den Mittellosen noch viel schlechter dastehen. Als er ein Zahlenverhältnis von männlichen zu weiblichen Menschen mit eins zu vier vorschlägt, fügt er in einem Relativsatz wie beiläufig hinzu: “...*which is more than we allow to sheep, black-cattle, or swine*” [126]. So entsteht ein Kontrast zwischen der großen Bedeutung, die der Autor dieser Aussage beimisst, die zur Hervorhebung eine Enumeration enthält, und der Beiläufigkeit, mit der sie dem Leser untergeschoben wird. Die grundlegende Frage der Würde und der wahren Bedürfnisse von Mensch und Tier wird mit diesem unangemessenen Vergleich in einer derart frappierenden Weise aufgeworfen, dass die Gegebenheiten nur dann sinnvoll eingeordnet werden können, wenn man sie aus der Distanz des humorvollen Betrachters anschaut. Tut man dies nicht, so ist die Kumulation der Tatsachen, die die Realität ausmachen, derart unerträglich, dass man mental daran zerbrechen könnte. Einer der Gründe für den Einsatz der verbalen Komik dürfte daher darin bestehen, dass Swift seinem Leser eine gewisse Reserve verschaffen möchte, die es erlaubt, die Implikationen seiner Darstellung in letzter Instanz noch erträglich zu machen.

### 3.6.2.5 Opposition der semantischen Skripten von „Arm“ und „Reich“

Die Würdelosigkeit der Armen tritt mehr als deutlich in dem Ansinnen hervor, man solle einhunderttausend ihrer einjährigen Kinder an *“persons of quality, and fortune through the kingdom”* [127] veräußern, die sie dann essen könnten. Ohne Zweifel sind mit diesen Personen diejenigen gemeint, die die Armen ausbeuten und ihnen das Letzte nehmen, deren Pflicht es allerdings wäre, den von ihnen Abhängigen zu helfen, ihre größte Not zu lindern, also die sogenannten *Absentee Landlords*. Die schockierende Komik äußert sich in dieser Formulierung durch den semantischen Kontrast des Gesamtzusammenhangs von Armut und Würdelosigkeit mit den Ausdrücken *quality* und *fortune*. Mit dem Begriff *quality* assoziieren sich ehrenwerte und hohe gesellschaftliche Positionen, aber auch gute Bildung und Charaktereigenschaften, wie sie durch die im kirchlichen Moralkodex verankerten Tugenden verkörpert werden. Swift dürfte insbesondere Nächstenliebe, Großmut und Gerechtigkeit vor Augen gehabt haben, die er bei den politisch Verantwortlichen einfordert. *Fortune* bedeutet sowohl Glück im umfassenden Sinn als auch materielles Vermögen und steht in einem diametralen Gegensatz zu der Situation der Notleidenden. Indem Swift die Verantwortlichen ironisierend positiv charakterisiert, richtet er den nachdrücklichen Appell an sie, entsprechend ihrer Stellung und ihrer eigentlichen gesellschaftlichen Funktion zu handeln. In einem moralisch inakzeptablen Zusammenhang gerät sein Aufruf jedoch zu einem offenen Angriff, wodurch auf der Diskursebene die kommunikative Intention und ihre Wirkung in einen Widerspruch zueinander geraten.

### 3.6.2.6 Affront

Der offene Angriff auf die Mächtigen erscheint umso heftiger, als der Autor vorschlägt, man möge die jeweilige Mutter des Einjährigen anweisen, dieses reichlich zu nähren, um es *“plump and fat for a good table”* zu machen [128]. Die Qualitätsangaben „dick und fett“ enthalten eine Anspielung auf die klischeehafte Vorstellung von einem Reichen, der der Bequemlichkeit und Völlerei frönt, wenn man sie in den Kontext von Reichtum und Genuss stellt. Dieses Bild steht der des Kleinkindes armer Leute, das als Nahrung zu verwenden ist, kontrastiv gegenüber. Die Opposition der beiden Bezugsrahmen der Armut und des Reichtums, die zahlreiche im soziokulturellen Umfeld zu findende Assoziationen mit sich bringen, gibt dem Autor Gelegenheit, seine Entrüstung über skandalöse Lebensumstände in einem ebensolchen Verbesserungsvorschlag zum Ausdruck zu bringen. Das Wortfeld „Nahrung“ dient auf metaphorischer Ebene als Bindeglied, das die Einseitigkeit und Ungerechtigkeit des Verhältnisses von Arm und Reich herausstellt. Geben und Nehmen, Leiden und Genießen, Dahinvegetieren und das Leben im Überfluss sind in dem herrschenden politischen System

von Geburt an festgelegt, und wenn man Swifts Vorschlag bis in seine letzte Konsequenz folgt, hat man die Möglichkeit, einige Kleinkinder vor dem Elend zu bewahren, das sie in ihrem Leben erwartet, indem man sie tötet und verspeist, bevor sie sich ihrer aussichtslosen Lebenssituation bewusst werden.

Der geschliffene und größtenteils spitzzüngige Stil der Sprache auf der einen und die Banalität und Brutalität der Implikationen der Aussage auf der anderen Seite stehen in einem scharfen Kontrast zueinander. Zu dem Gegensatz zwischen primitivem Inhalt und elaborierter sprachlicher Form tritt noch eine semantische Skriptopposition innerhalb des inhaltlichen Bereichs, die beispielsweise an der Formulierung *for a good table* abzulesen ist: Das Adjektiv *good* mit seiner positiven Konnotation entspricht nicht dem barbarischen Akt des Essens eines Kleinkindes. Eine inhumane Handlungsweise ist paradoxerweise der entscheidende „humane Akt“, an den Jonathan Swift gedacht haben mag, als er seine „Offerte“ zu Papier brachte. Die Opposition der Skripten „human“ und „inhuman“ kennzeichnet die maßgebliche Inkongruenz, auf der das gesamte *MODEST PROPOSAL* basiert. Sie offenbart als Bisoziation diametral entgegengesetzter Vorstellungen die Intention des Autors, Menschlichkeit durch die Darstellung von Unmenschlichem anzumahnen.

### 3.6.2.7 Kontrast von Ton und Aussage

Die im Anschluss genannten detaillierten Empfehlungen, zu welchen Gelegenheiten man welche Menge von dem Mahl konsumieren kann, werden in einem sachlichen, verbindlichen Ton vorgetragen, der mit der Ungeheuerlichkeit der inhaltlichen Aussage kollidiert. Die Formulierung wird als inakzeptabel empfunden, weil sie das Wort *child* enthält und somit einen Bedeutungsrahmen anspricht, der den meisten Sprechern fremd ist. Eine weitere große Diskrepanz tut sich zwischen der semantischen und der pragmatischen Ebene auf, als das Adjektiv *reasonable* auftaucht [129]. Im Zusammenhang mit dem als absurd empfundenen Verzehr einer Portion Menschenfleisch ruft es Unverständnis und strikte Ablehnung hervor. Der Autor erscheint als jemand, der aus Erfahrung spricht und der andere Menschen von seinem Wissen profitieren lassen möchte, als er gar Einzelheiten über die Würzung und die Zeit des besten Geschmacks mitteilt. Seine Autorität hinsichtlich des Themas „Zubereitung von Kleinkindern“ wird zusätzlich durch seine Akribie und pseudologische Verknüpfungen untermauert, z.B. wenn er genaue Zahlen zu den Gewichtsmengen anführt. Diesem Verstoß gegen die Grundsätze des guten Geschmacks und der landläufigen Moral liegt die Intention zugrunde, die Anklage gegen die *Absentee Landlords* zu vertiefen, indem auf deren Laster, von denen Völlerei, Habgier und Hochmut in Form von Menschenverachtung hervorzuheben sind, angespielt wird.

### 3.6.2.8 Adressaten und Opfer

Endlich nennt der Autor Ross und Reiter in einer äußerst sarkastischen Bemerkung, die sich an der Skriptoposition von „Macht“ und „Ohnmacht“ orientiert:

I grant this food will be somewhat dear and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children [130].

Da es gut und teuer ist, bleibt dieses Essen den Landbesitzern vorbehalten, die hierauf den höchsten Anspruch haben. Die einleitende Beteuerungsformel unterstreicht mit ihrer einschränkenden Wirkung die Ironie des Tones, mit der Swift seine tiefe Verachtung gegenüber den egoistischen und rücksichtslosen *Absentee Landlords* ausdrückt, die sich nur das Allerbeste leisten sollten. In Form eines beiläufigen Einschubs in einem Relativsatz gibt er den scheinbaren Grund an, der jene hierzu berechtigt: Im übertragenen Sinne haben sie ohnehin die Eltern der Kinder schon verschlungen. Nun wird unmissverständlich klar, warum der Autor sich konsequenterweise der Metapher „Nahrung“ bedient: um die schreiende Ungerechtigkeit im Lande einprägsam herauszustellen. Da sie die Eltern ihrer Lebensgrundlage und ihres Glücks beraubt haben, können sie auch gleich deren Kinder vereinnahmen und auf diese Weise ganze Arbeit leisten. Gerade in dieser hartherzigen und eiskalt berechnenden Haltung offenbart der Autor durch die Verhöhnung der Täter seine warme Sympathie und sein Mitgefühl für die Opfer, die einen Fürsprecher brauchen, der die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf ihre Situation lenkt. Die Unmäßigkeit des Unrechts tritt in der Paradoxie zutage, die darin besteht, dass der Autor seinen Adressaten vorschlägt, das ungehemmt weiterhin zu tun, dessen er sie mittels seiner Bildersprache anklagt.

### 3.6.2.9 Digression als formales Element verbaler Komik

In den folgenden langatmigen Ausführungen präsentiert der Autor in der Rolle des nüchtern und logisch denkenden Analytikers innerhalb einer pseudowissenschaftlichen Abhandlung, die mit Seitenhieben auf die seiner Meinung nach verantwortlichen Personen oder Gruppen gespickt sind, mit viel Fantasie die angeblichen Vorteile, die die Befolgung seines Vorschlages mit sich bringen würde. Die verbale Komik bewegt sich dabei unverändert in den vorgegebenen, oben näher charakterisierten Bahnen der Inkongruenz zwischen semantischer und pragmatischer Ebene.

Aufgrund von rhetorischen Figuren wie der Repetition und des Parallelismus, besonders im Zusammenhang mit Beteuerungsformeln (*humbly* etc.), sowie der akribischen Aufzählung von Scheinargumenten (z.B. *first...*, *secondly...*) bekommt der Leser den Eindruck, als solle ihm der Inhalt des Textes eingehämmert werden. Nach einer endlos langen Abhandlung von

Einzelheiten lässt die folgende Bemerkung durchblicken, dass seine Schrift vom Titel bis zu ihrem Ende aus Informationen und Behauptungen besteht, deren Wirklichkeitsnähe stark in Zweifel gezogen werden sollte: *“But this, and many others I omit being studious of brevity”* [131]. Man kann sich bei diesem Satz eines Lachens auch deshalb nicht erwehren, weil er den Eindruck vermittelt, als habe der Autor trotz seiner Ausführlichkeit bisher nur wenig gesagt und könne mit beliebig vielen weiteren Details aufwarten, um seine Argumentation noch hieb- und stichfester zu machen. Im Rahmen des logischen Mechanismus der Umkehrung ergibt sich ein Kontrast zwischen der digressiven Anlage des Textes und der Aussage, der Autor bemühe sich um Kürze. Dies erweist sich vollends als unrichtig, da weitere langatmige Ausführungen folgen, die die Digression auf der formalen Diskursebene nicht nur als Mittel sondern auch als Gegenstand der Komik ausweisen.

### 3.6.2.10 Verbale Komik in Form der Beteuerung

Zum Schluss fügt der Autor eine persönliche Information hinzu, die eine Beteuerung darstellt und seine Pseudo-Argumentation als solche entlarvt, indem er andeutet, in welcher Position er selbst sich befindet. Mit einem Unterton des Bedauerns stellt er fest, dass er nicht in der Lage sei, eines seiner Kinder als Nahrung feilzubieten, da sie zu alt seien; im Übrigen sei seine Frau über das Gebären von Kindern hinaus: *“the youngest being nine years old, and my wife past child-bearing”* [132]. Vorgebliche Scheinheiligkeit kollidiert auf der Diskursebene mit der Intention, die dem gesamten Pamphlet zu Grunde liegt. Der innere Widerspruch dieser Aussage, deren semantische Skriptopposition aus den Vorstellungsbereichen „Engagement“ und „Ausrede“ besteht, weist ihr den logischen Mechanismus der komischen Umkehrung zu. Der Rezipient weiß nämlich, dass der Autor eigentlich froh sein sollte, keinen Beitrag leisten zu können, denn der Verlust eines Kindes ist das Schlimmste, was Eltern geschehen kann. Während der Autor sein Engagement für die Sache der Armen unterstreicht und auf die möglichen Leiden der betroffenen Eltern anspielt, nimmt er seiner Argumentation gleichzeitig die Schärfe, womit diese Äußerung den Charakter einer Antiklimax erhält. Offenbar tut er dies in der Absicht, am Schluss noch einmal indirekt darauf hinzuweisen, dass es sich letztlich um eine Schrift handelt, die auf Humor gründet. Zweifellos war Swift sich der Gefahr bewusst, dass ein derart offensiver Text seine politische Wirkung verfehlen konnte, falls seine Adressaten ihn nicht als komisch empfänden.

### 3.6.3 Schwarzer Humor: Ausdruck des Unerhörten

#### 3.6.3.1 Schwarzer Humor als Ausdruck der Philanthropie

Ein ausgeprägter Sarkasmus spricht aus Swifts Worten, der von seinen Gegnern, die weder willens noch in der Lage waren, seine verbale Komik als solche zu erkennen, als Zynismus ausgelegt wurde und die ihn als Misanthropen bezeichneten. Sein vehementes Engagement für die Benachteiligten in Irland, wie es in dem vorliegenden Pamphlet zum Ausdruck kommt, widerlegt den Vorwurf der Menschenverachtung und weist ihn denen zu, die den Zweck verfolgen, Swift zu diskreditieren und seine Kritik unwirksam zu machen. Aus einem seiner Briefe an Alexander Pope, in dem er über die Arbeit an seinem Roman *Gulliver's Travels* berichtet, setzt er sich mit dem Vorwurf der Misanthropie auseinander. Aus dem Text geht klar hervor, wie sehr Jonathan Swift dem einzelnen Menschen zugetan ist und welche Verachtung er den Institutionen entgegenbringt, die ihr Zusammenleben regeln:

I have ever hated all Nations, professions and Communities and all my love is towards individuals for instance I hate the tribe of Lawyers, but I love Councillor such a one, Judge such a one for so with Physicians (I will not Speak of my own Trade) Soldiers, English, Scotch, French; and the rest but principally I hate and detest that animal called man, although I hartily love John, Peter, Thomas and so forth. This is the system upon which I have governed my self many years (but do not tell) and so I shall go on till I have done with them I have Materials Towards a Treatis proving the falsity of that Definition *animal rationale*; and to show it should be only *rationis capax*. Upon this great foundation of Misanthropy (though not Timons manner) the whole building of my Travels is erected: And I never will have peace of mind till all honest men are of my Opinion (Letter to Alexander Pope, 25 September 1725. In: Brusch 1982: 55 und Jaffe 1998: URL).

Die dichotome Sehweise der Natur des Menschen erlaubt es, Swifts Grundhaltung in ihrer Selbstkritik als humorvoll zu bezeichnen, ist es doch sein Anliegen, eine für die Menschheit und die Menschlichkeit positive Veränderung herbeizuführen, indem er das Leben eines jeden Individuums als bemerkenswert erachtet. In seinem Pamphlet sagt er folglich das Gegenteil dessen, was er denkt, um die Wirkung eines Schocks hervorzurufen. Dies ist die Prämisse, unter der der Text angemessen zu verstehen ist. Mittellose Menschen erscheinen als Ware, die einen bestimmten Marktwert besitzt, wodurch die Geschäftspraktiken und rücksichtslos auf Gewinn abzielenden wirtschaftlichen Erwägungen der herrschenden Schicht bloßgestellt werden sollen. Denkt man schließlich an den Sklavenhandel, der zu Swifts Zeiten in voller Blüte stand und im Rahmen des sogenannten *Triangular Trade* einen entscheidenden Wirtschaftsfaktor bildete, so wird deutlich, dass die Grausamkeiten, die uns der Autor hier vor Augen führt, nur einen winzigen Eindruck von dem geben, was Menschen ihren Artgenossen



antun können. Die verbale Komik entspringt der tiefen Verbitterung, Ohnmacht und Verständnislosigkeit des Autors angesichts der hoffnungslosen Lage der Armen und der zu keiner Veränderung zu bewegendem Oberen des Königreiches. Er schafft eine emotionale Distanz zum Gegenstand auf formaler Ebene, die aufseiten des Rezipienten allerdings durch die Unerhörtheit des Inhalts des Vorschlages wieder aufgehoben wird, um ihn zum engagierten Handeln anzuhalten.

### 3.6.3.2 Komik auf pragmatischer Ebene

Der gesamte Text des *MODEST PROPOSAL* wird von dem Kontrast zwischen dem, was der Autor zu Papier bringt und seinem Denken bestimmt. Jedes sprachliche Element dient der Täuschung über das, was Swift eigentlich auszusagen beabsichtigt, so dass der Leser sich auf Schwankungen zwischen wörtlicher, umgekehrter, unklarer und übertragener Bedeutung einstellen muss (vgl. Brusch 1982: 140ff). Um die Aussageabsicht beurteilen zu können, ist der Rezipient gezwungen, das Gesagte an soziokulturell definierten Fakten und Einschätzungen zu messen. Swifts hoher moralischer Anspruch, seine Rigorosität und Kompromisslosigkeit sind so weit von den realen Gegebenheiten in Irland entfernt, dass ihm nur die distanzierende Sehweise des Humors bleibt, wenn er sich über sie äußern möchte. Der Stil dieser beißenden Satire ist von Anbeginn an durch Ironie gekennzeichnet, was jedoch erst zutage tritt, als er endlich seinen Vorschlag unterbreitet. Dieser führt zu einer vollkommenen Neubewertung dessen, was man in dem Text bis hierhin gelesen hat. Innerhalb des Bildbereiches von „Nahrung und Verzehr“ wird eine Analogie zwischen Mensch und Tier hergestellt, die metaphorisch die politischen Verhältnisse im Königreich widerspiegelt. Schon die Struktur der Syntax entbehrt nicht einer gewissen Komik. Verschnörkelte, lange und oftmals verschachtelte Sätze signalisieren das vorsichtige Herantasten an ein heikles Anliegen. So behutsam der Autor den Leser auch auf den gar nicht bescheidenen, sondern unverschämten Vorschlag vorbereitet, dieser enthält derart abstoßende und unglaubliche Gedanken, dass er völlig unerwartet wie eine Bombe einschlägt.

### 3.6.3.3 Funktion und Effekt des Pamphlets

Innerhalb des NBF-Modus befindet sich Swifts verbale Komik im Grenzbereich zur Kategorie der Lüge, da die totale Ironie das Gegenteil der Wahrheit impliziert, wie seine Zeitgenossen sie verstanden, um die Wirklichkeit in ihrer ganzen Grausamkeit in einem anderen Licht erscheinen zu lassen. Die verbale Komik dient nichts anderem, als die politische Realität und die sie schaffenden Mächtigen zu demaskieren und diese zur Veränderung der Verhältnisse aufzurufen, um zunächst einmal den Hunger zu beseitigen und auf lange Sicht Gerechtigkeit für alle Menschen des Landes zu erreichen. Es ist zu bezweifeln, ob ein überzoge-

ner Sarkasmus dieser Art in den Gehirnen derer, die sich durch ihn verletzt fühlten, nicht eine Lösung des dahinter stehenden Problems eher verhinderte, indem er zunächst heftige emotionale Reaktionen auslöste, die eine sachliche Bewertung unmöglich machte. Denn als vollkommen überzeichnetes Zerrbild der Wirklichkeit dürfte die Darstellung den meisten Zeitgenossen Swifts kaum Anhaltspunkte geboten haben, sie als Abbild zu verstehen. Der Lauf der Geschichte zeigt uns, dass Swifts Pamphlet kaum zu einer positiven Veränderung beitrug, denn erst unter dem Druck der großen Hungersnot um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Umstände im Zuge sozialer Reformen nachhaltig verbessert. Für den Autor selbst stellte die Abfassung dieser Schmähchrift unter Verwendung der Mittel der verbalen Komik eine Möglichkeit dar, sich des eigentlichen Wesens der Armut in seinem Lande bewusst zu werden und die angesichts seiner Machtlosigkeit angestauten Aggressionen mit dem Akt des leidenschaftlichen Schreibens abzureagieren.

Der Perversität der Wirklichkeit setzt Swift die verzerrte Sehweise der Komik entgegen. Man kann davon ausgehen, dass sein Anliegen trotz der schon im 18. Jahrhundert zu beobachtenden Neigung der Briten zum Humor aufgrund des kulturellen Hintergrundes seiner Zeit nur von einer geringen Anzahl Menschen so verstanden wurde, wie es gemeint war. Der Ernst der Lage im Verein mit der zeitlichen Unmittelbarkeit der soziokulturellen Situation vereitelten die Entfaltung der geistigen Souveränität, die notwendig gewesen wäre, um eine humorvolle Darstellung problematischer Gegebenheiten gebührend rezipieren und analysieren zu können.

Dies zeigt sehr deutlich die Grenzen der verbalen Komik auf, die beim Rezipienten nicht nur den Willen zum unvoreingenommenen Verständnis und Verstehen sowie zur bedingungslosen Toleranz voraussetzt, sondern auch ein hohes Maß an Intelligenz erfordert, die Fähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen.

## 4 Zusammenführung der Ergebnisse

### 4.1 *Allgemeine Bemerkungen*

#### 4.1.1 **Rahmen des Vergleichs**

Der Vergleich der verbalen Komik bezieht sich auf die ethnisch und geographisch definierten Kulturbereiche Deutschlands und Großbritanniens, in denen das Deutsche bzw. das britische Englisch und die ihnen zugeordneten Literaturen vorherrschen<sup>36</sup>. Differenzierende Faktoren der Kulturzugehörigkeit, die die Konventionen im Umgang mit Humor und verbaler Komik beeinflussen, wie z.B. die Sprache mit ihren Variationen und Dialekten, die ethnische Zugehörigkeit, die soziale Schicht, die Religion, die Region und die Berufsgruppe werden aus Gründen der Praktikabilität nicht in Betracht gezogen. Man sollte sich jedoch stets bewusst sein, dass ein gewisser Bildungsstandard Voraussetzung für das vollständige Verstehen komplexerer Formen der verbalen Komik ist.

Die im Folgenden getroffenen Feststellungen ergeben sich im Rahmen eines kontrastiven Vergleichs und weisen nur grobe Tendenzen aus. Vorsicht und Augenmaß erscheinen daher geboten, um einen kritiklosen Umgang mit ihnen zu vermeiden, der zu unangemessenen Verallgemeinerungen führen könnte. Es gilt die Chancen der Stereotypenbildung zu nutzen, um die interkulturelle Kommunikation zu erleichtern und zu verbessern. Dabei sollte man sich stets der Gefahren bewusst sein, die in der Anwendung von Klischeevorstellungen liegen.

Die Auswertung der Analyse der sechs Literaturwerke beschränkt sich auf die Essenz der komischen Elemente, da es deren Komplexität im Allgemeinen nicht erlaubt, alle Bedeutungsfacetten auszuschöpfen.

#### 4.1.2 **Gestaltungsmöglichkeiten verbaler Komik**

Aus diachroner Sicht ist festzustellen, dass sich das Instrumentarium der verbalen Komik nicht nur beständig erweiterte, indem auf die schon vorhandenen Mittel zurückgegriffen wurde, sondern es fand – ähnlich wie in der Malerei des 20. Jahrhunderts – auch eine Entwicklung vom Gegenständlichen zum Abstrakten und Komplexen statt. Dies bedeutet auf der einen Seite, dass der Verschlüsselungsgrad der Komik fortschreitend höher wurde, während

---

<sup>36</sup> In Österreich und der Schweiz etwa kann – allein durch die verschiedenen politischen und soziokulturellen Bedingungen – ein anderes Verhältnis zum Humor vorausgesetzt werden, als es in Deutschland vorzufinden ist. Ebenso verhält es sich in Irland, Schottland und Wales, wo die Menschen, bedingt durch ihre keltische Abstammung und die von Auseinandersetzungen geprägte Geschichte, ein besonderes Verhältnis zu Engländern herausgebildet haben, indem eine spezielle Art von distanzierender Ironie mitschwingt, sobald politische Aspekte zur Sprache kommen.

es den Autoren in zunehmendem Maße gelang, die Wesenszüge des der Lächerlichkeit Preisgegebenen immer deutlicher hervortreten zu lassen. So werden beispielsweise durch die Komplexität der Phänomene der verbalen Komik in *FAWLTY TOWERS* höhere Anforderungen an den Rezipienten gestellt als in Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW*. Während die Dekodierung bei dem Letzteren in den meisten Fällen über die Homonymie oder Polysemie einzelner Wörter oder Ausdrücke läuft, wird bei Cleese und Booth vielfach die Kenntnis historisch und soziokulturell relevanter Details vorausgesetzt, um das komische Potential angemessen würdigen zu können.

Die Untersuchung des Textmaterials zeigt, dass sich das Englische hinsichtlich der sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten verbaler Komik nicht grundsätzlich vom Deutschen unterscheidet. Die Übertragung (Herübersetzung) komischer Sprechereignisse auf den Ebenen Graphologie, Phonologie und Morphologie bringt größere Divergenzen mit sich, da sie vielfach eine Entscheidung entweder zugunsten der Form oder des Inhalts verlangt. Schwierigkeiten, die im Wesentlichen durch das verschiedenartige Humorverständnis beider Kulturbereiche bedingt sind, tun sich vornehmlich auf der semantischen und der pragmatischen Ebene auf.

#### 4.1.3 Spiel mit der Sprache

Wie aus der Untersuchung hervorgeht, besteht in der englischen Literatur ebenso wie in der alltäglichen Kommunikation die Tendenz, mit der Sprache zu spielen und sich gewisser Ausdrucksformen zu bedienen, die auf der Diskursebene angesiedelt sind und die man nicht nur im Rahmen der verbalen Komik sondern auch für das gesamte gesellschaftliche Leben in Großbritannien als typisch bezeichnen kann. Das Spiel mit der Sprache entspricht dem Wunsch, jeder Aktivität, und sei sie noch so anstrengend, einen Anflug von Leichtigkeit und Freiheit zu verleihen, ein Bestreben, das der deutschen Kultur von Grund auf fremd ist.

In keiner europäischen Sprache lässt sich so leicht mit Worten spielen wie im Englischen, und nirgendwo wird dieses Spiel so exzessiv betrieben wie dort. (...) Obgleich das Verstehen der Anspielungen ein beträchtliches Maß an Bildung erfordert, ist es in England verpönt, diese Bildung hervorzukehren. Deshalb wird der in Deutschland übliche direkte Griff in den Zitatenschatz meist vermieden, weil der Sprecher sich dadurch dem Verdacht aussetzt, mit seiner Bildung zu protzen (Gelfert 1998: 91).

Während *Puns* im Englischen allgegenwärtig sind und aufgrund ihrer intellektuellen Qualität hoch geschätzt werden, genießen Wortspiele, die im Alltagsgespräch oft in der Form des Kalauers auftreten, in Deutschland ein geringeres Ansehen. Das anschließende Lachen gründet sich hier meist nicht nur auf den Inhalt, sondern zu einem großen Teil auch auf die Tatsache, dass eine witzige Einlage im Gespräch als unpassend und unerwartet empfunden wird.

Wortspiele werden allerdings entsprechend gewürdigt, sofern sie in kabarettistischen Beiträgen oder auf einer für Witze reservierten Seite einer Zeitschrift vorkommen, also an den Plätzen, die ihnen zugewiesen werden. Wenngleich im Hinblick auf die Möglichkeit, Wortspiele zu erfinden, keine nennenswerten Unterschiede in den beiden Sprachen existieren, so treten *puns* doch im britischen Kulturbereich viel stärker in Erscheinung, was sich u.a. an den zahlreichen Listen von Homophonen und Homonymen in der englischen Sprache ablesen lässt, die bisher veröffentlicht wurden<sup>37</sup>.

In Anlehnung an englischsprachige Vorbilder, die sowohl aus den USA als auch aus Großbritannien stammen und in Deutschland vom Fernsehen ausgestrahlt oder in Büchern veröffentlicht werden, finden die Menschen auch hierzulande mehr und mehr Gefallen an Wortspielen aller Art (vgl. Gelfert 1998: 93). Besonders hoch im Kurs stehen Limericks, die in der englischen Sprache besonders zahlreich sind und in ihr geprägt wurden. Sie finden sich mittlerweile in vielen Sprachen der Welt wieder und erfreuen sich auch im Deutschen großer Beliebtheit.

---

<sup>37</sup> Sie reichen vom 1975 in den USA herausgegebenen *Handbook of Homophones* von William Townsend bis zu seiner mit Evan Antworth 1993 verfassten Online-Version und diversen anderen im Internet zu findenden Homophonlisten, z.B. derjenigen von Brian Phillips (1996-2002: URL). Aufgrund der verschiedenen Aussprache sind einige der Wörter aus den in den USA zusammengestellten Listen nicht auf den Bereich des britischen Englisch übertragbar.

## 4.2 Auswertung: Linguistische Ebenen

### 4.2.1 Graphologische Ebene

In den analysierten Texten nimmt die verbale Komik, bei der die Skriptopposition graphologische Elemente beinhaltet, einen sehr geringen Raum ein. *Visual puns* sind eng mit der phonologischen Ebene verknüpft, da in den weitaus meisten Fällen von den Schriftzeichen sogleich assoziativ auf deren lautliche Umsetzung geschlossen wird, wie dies die Beispiele zu Shakespeare [28] und Dickens [104] beweisen. Der Vergleich mit dem Deutschen zeigt, dass sich graphologische Wortspiele aller Art ebenso leicht wie im Englischen erfinden lassen (vgl. Alexander 1997: 160ff).

### 4.2.2 Phonologische Ebene

Die weitaus meisten Beispiele für phonologisch bedingte Skriptoppositionen finden sich in dem Auszug aus Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW*. Sie zeugen von einer gewissen Begeisterung des Autors im Umgang mit den sprachlichen Mitteln, die sich im Experimentieren mit der Sprache ausdrückt. Die meisten der bei Shakespeare gefundenen komischen Sprechereignisse beruhen auf Homophonie oder Homonymie, wodurch vornehmlich inadäquate Analogien, *double entendres* und absichtliche Missverständnisse erzeugt werden, z.B. [1, 10, 14] sowie [19, 22]. In mehreren Fällen geschieht dies auch in Kombination mit Alliteration, die als komisches Phänomen im Englischen häufiger eingesetzt wird als im Deutschen. Das Gleiche trifft auf klangähnliche Wörter (Quasi-Homophone) zu aufgrund des umfangreicheren Wortschatzes des Englischen, der auf romanische und germanische Wurzeln zurückgeht und daher eine erheblich höhere Anzahl an Morphemen zu bieten hat. Der Reichtum der englischen Sprache an Homophonen und Homonymen lässt sich insbesondere durch sein orthographisches System erklären, das nicht jedem Laut oder Phonem ein eindeutiges Schriftzeichen zuordnet (vgl. Ross 1998: 9)<sup>38</sup>.

Wenngleich Homophonie und Homonymie im Deutschen naturgemäß in geringerer Zahl auftreten, so sind sie doch auch hier häufig als Mittel verbaler Komik anzutreffen, wie es Alexander belegt (1997: 162ff).

Während die phonologische Ebene in den Auszügen aus Wildes Komödie *THE*

---

<sup>38</sup> Die verschiedenen orthographischen Varianten des Diphthongs /ɪə/ zeigen, wie groß das Spektrum gerade im Bereich des Vokalismus ist: beer, bier, here, hear, fakir, weird, idea, Ian, museum, theological. Umgekehrt erscheint die Orthographie ea in mehreren Aussprachevarianten: learner [ə:], bear [ɛ:(ə)], tear [ɪə], McLean [eɪ], weather [ɛ], beam [i:].

*IMPORTANCE OF BEING EARNEST* eine untergeordnete und in Swifts *MODEST PROPOSAL* keine Rolle spielt, steht sie in Shaws *PYGMALION* in Verbindung mit formalen Erscheinungen der Diskursebene wie Übertreibung, inadäquatem Register und Missverständnissen.

Der Klang als Stütze komischer Sprechereignisse, deren Inkongruenz im Wesentlichen semantisch und pragmatisch angelegt ist, tritt relativ stark in der Szene aus *FAULTY TOWERS* in Erscheinung im Zusammenhang mit interlingualen Wortspielen [89], aber auch mit dem Schlüsselwort *war* [93, 94], das symbolisch für das zentrale Missverständnis steht, an dem die Kommunikation zwischen Engländern und Deutschen am Ende scheitert.

Ähnliche Manipulationen mit Wörtern oder Ausdrücken sind auch in der deutschen Sprache möglich, wie die folgende interlinguale Äußerung zeigt, die ein Sachse beim Kauf eines Weihnachtsbaums hervorbringen könnte: „Ä Dännschen blies.“ Es ergibt sich eine Bisoziation mit dem englischen *Attention please*, das mit einem starken lokalen Akzent ausgesprochen wird.

Die beabsichtigte oder unbeabsichtigte Verwechslung von Lauten oder Silben, beispielsweise in Form des Freudschen Versprechers oder des sogenannten *spoonerism* ist im Deutschen ebenso verbreitet wie im Englischen<sup>39</sup>. Als Beispiel sei „der genische Sächsitiv“ anstelle von „der sächsische Genitiv“ genannt (vgl. Alexander 1997: 164).

Dickens verwendet phonologische Elemente häufig in Verbindung mit Alliteration, Umkehrung, Kontrast und Ironie sowie mit *labelling names*, wodurch onomatopoetische Effekte ausgeschöpft werden, eine Erscheinung, die im Deutschen ebenso zu verzeichnen ist.

### 4.2.3 Morphologische Ebene

Morphologische Modifikationen in Verbindung mit verbaler Komik sind in den untersuchten Texten recht selten. Bei Shakespeare zeigen sie sich mehrfach in Form der Derivation als Spiel mit Wortfamilien und treten auf der Diskursebene als *double entendre*, Kontrast und Umkehrung in Erscheinung [8, 24, 26]. Oscar Wilde gelingt es gar, aus einem Wortstamm mit dem gleichen Präfix ein Oxymoron zu bilden [39], um die Absurdität einer Handlungsweise herauszustellen, die durch die Gesellschaft erzwungen wird. Die kompliziertesten und am schwierigsten zu durchschauenden morphologischen Manipulationen finden sich bei Dickens. Er verwendet anstelle des sächsischen Genitivs ein Kompositum, in dem der Konsonant S als Bindeglied zwischen den beiden zusammengesetzten Wörtern fungiert, um in Verbindung mit

---

<sup>39</sup> Der *spoonerism* ist benannt nach William Archibald Spooner (1844–1930), dem zahlreiche Versprecher der folgenden Art herausrutschten: “I have a half-warmed fish in my mind” anstelle von “half-formed wish” oder “a blushing crow” statt “a crushing blow” (Encyclopædia Britannica).

der äußerst ungewöhnlichen graphologischen Vertauschung des griechischen Buchstaben Sigma mit dem lateinischen E ein Wort als *labelling name* zu kreieren [104]. Grammatisch motiviert ist auch die inadäquate Analogie in *spirited contest* [117], das einen zweiten Sinn bekommt, wenn man es in Verbindung mit *spirits* sieht. Auf ähnliche verschleierte Weise wie im Beispiel [104] wird ein neues Wort geschaffen, indem das Suffix S als Kennzeichen des Plurals, das den Bedeutungsrahmen „Alkohol“ anspricht, durch die Endung des Partizips Perfekt ersetzt wird.

Auch im Deutschen sind derartige grammatische Veränderungen von Wörtern im Rahmen von komischen Sprechereignissen anzutreffen, und zwar vielfach – ebenso wie im Englischen – in Kombination mit der phonologischen Ebene, wie dieser am 2. November 1985 vom WDR 2 gesendete Dialog zeigt:

A: Ich kenne „digital“. Aber was ist „analog“?

B: Die Vergangenheit von „Anna lügt“ (Alexander 1997: 164).

Das Schriftbild und den semantischen Zusammenhang zwischen „digital“ und „analog“ missachtend, kommt B aufgrund des Klangbildes zu einer falschen Annahme, die morphologisch bedingt ist.

Die Tatsache, dass das Deutsche über ausgeprägte Flexions- und Konjugationsendungen verfügt, legt den Schluss nahe, dass es für verbale Komik auf der morphologischen Ebene ein breiteres Spektrum bietet als das Englische (vgl. auch Alexander 1997: 164). Man denke in diesem Zusammenhang nur an die häufig anzutreffende fehlerhafte Vertauschung von Kasusendungen, die durch das grammatische Geschlecht begünstigt wird.

Der synthetischen Bildung von Komposita sind im Englischen enge Grenzen gesetzt, denn ein Ausweichen auf die analytische Wortbildung ist angezeigt, wenn ein Wortgebilde zu lang geraten könnte. Das Deutsche hingegen lässt durch den direkten Zusammenschluss mehrerer Nomen, Verben oder Adjektive, die zu einem Wort verschmelzen, zahllose ungewöhnliche Kombinationen von Wörtern zu. Kuriose Wortspiele vom Typ des landläufig bekannten „Oberweserdampfschiffahrtsgesellschaftskapitäns“ erzielen durch ihre fast unüberschaubare Länge eine komische Wirkung und stellen damit eine Erscheinung dar, die sich im Englischen nicht ergeben kann, da in den meisten synthetisch gebildeten Komposita, wie z.B. in *fire drill*, die einzelnen Bestandteile als Einzelwörter nebeneinander stehen bleiben.

Die spezielle Definition der Wortstämme von Komposita, indem sie wortwörtlich genommen werden oder in einen anderen Sinnbereich gesetzt werden, wie dies in Beispiel [20] geschieht, ist im Englischen wie im Deutschen eine beliebte Quelle verbaler Komik. So kann man im Deutschen z.B. den Zollstock als Dienstgerät eines Zöllners umdefinieren (Alexander 1997: 166).



#### 4.2.4 Syntaktische Ebene

Auf der syntaktischen Ebene sind die Möglichkeiten, verbale Komik zu produzieren, in beiden Sprachen ähnlich ausgeprägt. Die entscheidenden Beispiele in den untersuchten Texten finden sich bei Shakespeare, Wilde und Dickens. Die Inkongruenz basiert im Wesentlichen auf der syntagmatisch oder paradigmatisch bedingten Unvereinbarkeit von Elementen einer Phrase oder eines Satzes und weniger häufig auf der Satzstruktur, die den Inhalt des betreffenden Satzes als zweideutig erscheinen lässt.

In *THE TAMING OF THE SHREW* führt bei den Beispielen [3] und [27] Homonymie in Verbindung mit einem Wechsel der Wortart jeweils zu einem *double entendre*, indem die syntaktischen Funktionen der Bindeglieder *plain* und *marry* sich verändern.

*THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* enthält die meisten Beispiele für syntaktisch bedingte verbale Komik. Für die Bildung von aphoristischen Aussagen, wie sie in den Beispielen [38] und [45] vorliegen, ist die syntaktische Struktur von entscheidender Bedeutung, denn sie gibt den zumeist knappen formalen Rahmen ab, in dem sich ein tieferer Sinn verbirgt, der freilich auf der semantischen Ebene zu entschlüsseln ist.

Während Parallelismus oder Chiasmus mehrfach mit dem paradigmatischen Austausch von Satzelementen verbunden sind, steht der Kontrast als rhetorische Figur vielfach im Zusammenhang mit syntagmatischen Modifikationen, von denen einige andere auch zu einer Katachrese führen [53, 54].

Zum Chiasmus findet man bei Alexander folgende Behauptung:

Syntagmatic reversal-type jokes (analogous to spoonerisms on the phonological level) are, arguably, not as easy to create in German – owing to the morphology of the verb, in particular. But they are possible:  
(9.52) Reichen euch die Erfahrungen oder erfahren euch die Reichen? (1997: 167).

Im Gegensatz zu Alexanders Feststellung kann man davon ausgehen, dass der Chiasmus, also die Umkehrung syntaktischer Elemente als Mechanismus eines komischen Sprechereignisses, im Deutschen ähnlich oft zu erzeugen ist wie im Englischen, da morphologische Veränderungen, wie sie durch Deklinations- oder Konjugationsendungen zustande kommen, innerhalb des Chiasmus als irrelevant erachtet werden. Der Chiasmus ebenso wie der *spoonerism* treten offenbar unter dem Einfluss der angloamerikanischen TV-Medien im deutschen Sprachgebiet in den letzten Jahren immer stärker in Erscheinung. Die zahllosen Beispiele, die in der vom Sender RTL ausgestrahlten Comedyshow „Samstag Nacht“ oder auch in den Gags von Otto Waalkes vorkommen<sup>40</sup>, beweisen, dass nicht die spezielle Disposition der Sprache,

<sup>40</sup> Ein Beispiel von Otto Waalkes: „Er würgte eine Klapperschlang’, bis ihre Klapper schlapper klang.“

sondern die Häufigkeit der Anwendung dieses Mittels der verbalen Komik eine Rolle spielt.

Aufgrund der festgelegten Reihenfolge der Satzglieder im Englischen sind Missverständnisse durch die falsche logische Zuordnung von Subjekt und Objekt nicht möglich, während sich im Deutschen des Öfteren ambigue und daher komische Satzgebilde vom Typus „Tiere lieben alle Menschen“ ergeben.

#### 4.2.5 Semantische Ebene

Die Resultate der Untersuchung zeigen, dass die semantische Ebene, wie es aus Raskins *Semantic Mechanisms of Humor* (1985) hervorgeht, unabdingbar an jeder durch verbale Komik erzeugten Inkongruenz beteiligt ist. Diese wird durch Ambiguität auf der Sinnebene als Bisoziation wahrgenommen und manifestiert sich in Form der Opposition zweier Skripten, von denen, allgemein ausgedrückt, das eine als normal, das andere als anormal betrachtet wird. Zur Entstehung der Inkongruenz tragen jeweils eine oder mehrere der anderen linguistischen Ebenen bei. Was als normal angesehen wird, ist durch das kollektive Verständnis und die individuelle Auslegung sowohl der Regeln des Sprachcodes als auch der soziokulturellen Konventionen vorgegeben. An dieser Stelle tun sich aufgrund verschieden ausgeprägter Maßstäbe erhebliche Divergenzen zwischen der deutschen und der englischen Konzeption von verbaler Komik auf, die im pragmatischen Teil der Auswertung zu behandeln sind. So kann in dem einen Sprachgebiet etwas als komisch erscheinen, das in dem anderen als vollkommen normal gilt.

Homonymie, die gleichzeitig der phonologischen Ebene zugehört, und Polysemie werden bei Shakespeare ausgiebig genutzt, um Ambiguität (*double entendre*) zu erzeugen, z.B. [5, 7]. Die Polysemie einzelner Wörter tritt besonders deutlich als auslösendes Element der Komik ins Bewusstsein, denn aufgrund der Veränderung des Sinns im Laufe der letzten vier Jahrhunderte ergeben sich zusätzliche Bedeutungsaspekte, z.B. bei *light*, das seinerzeit auch als „leichtsinnig“ verstanden wurde [12]. Durch Polysemie werden vielfach absichtliche Missverständnisse hervorgerufen, die das Streitgespräch anheizen und seine Komik steigern, ähnlich wie in *THE GERMANS*, wo sich Homonyme allerdings nur vereinzelt finden [84].

Im Zusammenhang mit dem logischen Mechanismus der Umkehrung verwendet Wilde mehrfach Antonyme, um durch die Form des Paradoxons den inneren Widerspruch und die Absurdität bestimmter Erscheinungen seiner Zeit deutlich hervortreten zu lassen [31, 32]. In den Beispielen [33] und [41] geschieht dies unter Anspielung auf Redewendungen bzw. Sprichwörter, die pervertiert werden, eine Technik, die auch von Cleese und Booth angewandt wird [91, 92].

All diese Erscheinungen lassen sich im Deutschen in ähnlicher Weise darstellen, jedoch

mit einer Einschränkung: Durch seine zahlreichen Quellsprachen und den Wegfall der Flexionsendungen verfügt das Englische über mehr Möglichkeiten, verbale Komik durch mehrdeutige Formen zu generieren, als das Deutsche, das im Übrigen die Tendenz aufweist, Bedeutungsüberschneidungen und damit Ambiguität in der Kommunikation zu vermeiden, u.a. durch Übernahme oder Entlehnung von Wörtern, die in neuerer Zeit fast ausschließlich aus dem Englischen stammen.

#### 4.2.6 Pragmatische Ebene

Jedes komische Sprechereignis ist zwar im Hinblick auf den logischen Mechanismus, seine sprachliche Gestaltung und die Aussageabsicht auf der pragmatischen Ebene zu beschreiben, jedoch im Gegensatz zur semantischen Ebene ist sie nicht immer maßgeblich an der Genese der Inkongruenz beteiligt. Während die auf den anderen linguistischen Ebenen liegenden Auslöser sich relativ genau in einem Wort oder Ausdruck bestimmen lassen, erscheinen Auslöser als diffus und schwer determinierbar, sobald sie auf der pragmatischen Ebene angesiedelt sind<sup>41</sup>. Die Elemente der sprachlichen Mechanismen, die den komischen Effekt bewirken, finden sich hier gewöhnlich innerhalb eines gesamten Satzgefüges oder einer längeren Textpassage wieder, in der auf das für die Konversionsphase notwendige Hintergrundwissen hingewiesen oder angespielt wird.

Wenngleich die Übersetzung komischer Sprechereignisse ins Deutsche augenscheinlich im Bereich der Pragmatik die geringsten Schwierigkeiten bereitet, da auch diese Sprache ein sehr weit gefächertes Instrumentarium bereitstellt, so ist es doch die Diskursebene, auf der die verbale Komik beider Sprachen die entscheidenden Unterschiede aufweist. Sie zeigen sich nicht nur in der größeren Häufigkeit, mit der verbale Komik in der englischen Literatur vorkommt, sondern auch in der Neigung, die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten im Sinne eines Spiels mit der Sprache voll auszuschöpfen, eine Tendenz, die von Shakespeare bis Cleese und Booth zu verzeichnen ist. Die Humor beinhaltenden Elemente folgen einander oftmals lückenlos. In deutschen Literaturwerken hingegen werden die auf der Diskursebene ebenso zahlreich zur Verfügung stehenden Mittel der verbalen Komik bei weitem nicht derart häufig und massiv eingesetzt, wenn es etwa darum geht, politische Missstände zu kritisieren oder auf ihre Beseitigung hinzuwirken, wie dies beispielsweise bei Wilde, Dickens und Swift geschieht. Das legt die Vermutung nahe, dass mangels größerer und wirkungsvoller Volksbewegungen einige engagierte englische Autoren versuchten, anstehende gesellschaftspolitische Probleme auf humorvolle Weise lösen zu helfen (vgl. Gelfert 1998: 74ff), während im

---

<sup>41</sup> Bei Attardo findet sich der Begriff des *dissipated trigger* für Auslöser, die sich nicht an einem bestimmten Wort festmachen lassen.

deutschen Kulturbereich eine Lösung vielfach mit Hilfe von Revolutionen und Aufständen erzwungen wurde<sup>42</sup>.

Sehr häufig sind Hyperbel und Kontrast anzutreffen [102, 105 etc.], die als sprachliche Gestaltungsmöglichkeiten auch im Deutschen frequent sind, da sie relativ eindeutig und leicht dem Humor zugeordnet werden können, so dass Missverständnisse weitgehend ausgeschlossen sind. Während die den komischen Sprechereignissen zu Grunde liegenden logischen Mechanismen im Deutschen und im Englischen überwiegend Gemeinsamkeiten aufweisen, erscheinen Phänomene wie Antiklimax, Understatement und schwarzer Humor, die stets im Zusammenhang mit Ironie auftreten, als die typischen Merkmale des englischen Humors (vgl. auch Gelfert 1998: 81ff). Understatement und Antiklimax lassen sich in allen, schwarzer Humor in drei der untersuchten Texte nachweisen. Über diese drei bei Gelfert genannten Phänomene hinaus erscheint das Paradoxon als ein allgegenwärtiges und daher typisches Element des englischen Humors, nicht zuletzt, weil es in allen sechs Texten nachweisbar ist (vgl. 4.2.6.2).

#### 4.2.6.1 Logische Mechanismen

Bezüglich der inadäquaten Analogie, der Pseudologik, der komischen Umkehrung sowie der anderen logischen Mechanismen lassen sich keine signifikanten Unterschiede zwischen englischer und deutscher verbaler Komik feststellen, so dass deren Verwendung keine typischen Merkmale zutage fördert.

In dem Textausschnitt aus Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW* gibt es nur wenige Stellen, an denen die Genese der Inkongruenz auf der Diskursebene stattfindet [2, 11, 16]. Die verbale Komik basiert in diesen Beispielen auf der inadäquaten Analogie in Verbindung mit der freien Assoziation, Ausdrucksmittel, die der Hervorhebung der starken Gefühle der Anziehung und der Ablehnung zwischen beiden Gesprächspartnern dienen. Im Deutschen finden sich ähnliche sprachliche Mittel, um sowohl dem pragmatischen Aspekt der Komik als auch den inhaltlichen Implikationen der Passage gerecht zu werden.

Inadäquate Analogien, komische Umkehrungen und pseudologische Gedankengänge, überlagert von der allgegenwärtigen Ironie, herrschen in *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* vor [42-44, 47-49]. Sie sind Träger der impliziten und zugleich schonungslosen Kritik Wildes an den herrschenden Moralvorstellungen der viktorianischen Gesellschaft. Die rhetorische Figur der Repetition und das ironische Echo bilden die stützenden Elemente innerhalb der parodistischen Darstellung der Prozedur eines gerichtlichen Verhörs, dessen

---

<sup>42</sup> Eine eingehende Diskussion dieser These, sosehr sie von Interesse wäre, würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.

Verlauf von müßigen und ermattenden Nachfragen sowie von der Willkür und Selbstherrlichkeit der Gerichtsbarkeit geprägt ist [35, 51].

Den Aphorismen und *witticisms* in Wildes Komödie liegen vielfach *sayings* und *proverbs* zugrunde, die ironisierend so verändert wurden, dass sie den eigentlichen Sinn pervertiert darstellen und in ihrer humorvollen Verpackung, die auf pseudologischen Prinzipien begründet ist, zu ganz neuen Erkenntnissen und einer erweiterten Perspektive im Hinblick auf die Realität führen. Um die Zusammenhänge der Komik vollends verstehen zu können, erweist es sich als notwendig, den zeitgeschichtlichen und ideologischen Hintergrund der Regierungszeit der Königin Viktoria ebenso wie die Biographie und das Verhältnis des Autors zu seinen Zeitgenossen in allen Einzelheiten aufzuarbeiten. Die soziokulturellen Implikationen, die mit einem komplexen sprachlichen Gefüge einhergehen, behindern den vollen Genuss der komischen Effekte dieser Komödie in der Fremdsprache in erheblichem Maße.

Auch die Szene *THE GERMANS* von Cleeve und Booth enthält verdrehte und obendrein kontaminierte Redensarten und Sprichwörter, die in ihrer extrem entstellten Form die geistige Verwirrung des Protagonisten Basil Fawlty anzeigen. Ähnlich dem Wildeschen Konzept der allgegenwärtigen Ironie, die sich in ihrer Vielschichtigkeit häufig zum Sarkasmus steigert, wird hier eine große Variationsbreite logischer Mechanismen eingesetzt, wobei die komische Umkehrung und die inadäquate Analogie überwiegen. In Verbindung mit Anspielung und Kontrast verleihen sie dem fundamentalen Missverständnis und den Ressentiments Ausdruck, die die interkulturelle Kommunikation zwischen Engländern und Deutschen seit dem Zweiten Weltkrieg unterschwellig belasten. Die daraus resultierende Unsicherheit aufseiten des Protagonisten, der das kollektive Unbewusste seiner Landsleute verkörpert, führt zu einer Diskrepanz zwischen seiner Absicht, als guter Gastgeber die Vorurteile zu überwinden und dem Resultat seiner Handlungsweise. Sie endet in einer Verhärtung der Fronten, Diskriminierung und Rachegefühlen und bewirkt damit das genaue Gegenteil des ursprünglichen Vorsatzes. Beispielhaft für den inneren Widerspruch steht die wiederholte Selbstermahnung "*Don't mention the war*", die von Basil Fawlty immer wieder in krassester Form verletzt wird.

#### 4.2.6.2 Paradoxon

Als Widerspruch in sich, der in der direkten Kontrastierung von Normalem und Anormalem (Veatch 1998: URL), Erwartetem und Unerwartetem besteht, hängt das Paradoxon eng mit dem logischen Mechanismus der Umkehrung zusammen und kann als Oberbegriff zu Antiklimax, Understatement sowie Übertreibung gesehen werden. Es ist Inbegriff der Ambiguität, die den Ursprung des Komischen verkörpert. Das Paradoxon ist keineswegs nur rhetorische Figur, die z.B. in der Sonderform des Oxymorons oder als *double entendre* auftritt,

sondern analog zur ironischen Grundhaltung entpuppt es sich als das grundlegende Prinzip der britischen Lebenseinstellung, die sich im Hinblick auf den Wahrheitsbegriff an einer Aussage aus *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* ablesen lässt: “*The truth is rarely pure and never simple*” ([38] IMPORTANCE: 352). Die Worte deuten darauf hin, dass eine vollständige Festlegung auf eindeutige Werte und Normen von vornherein als nicht notwendig und im Sinne eines einvernehmlichen Zusammenlebens der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen als nicht wünschenswert erachtet wird. Eine explizite Fixierung des Wertekansons würde eine beträchtliche Einschränkung der Flexibilität bedeuten und den Spielraum für Kreativität einengen. Zur Veranschaulichung, welche Freiräume durch den Hang zum Paradoxen eröffnet werden, seien drei weitere Passagen aus verschiedenen Teilen der Komödie von Oscar Wilde genannt:

*GWENDOLEN: [...] The simplicity of your character makes you exquisitely incomprehensible to me* (IMPORTANCE: 365).

*ALGERNON: If it was my business I wouldn't talk about it [...] It is very vulgar to talk about one's business. Only people like stockbrokers do that, and then merely at dinner-parties* (IMPORTANCE: 388).

*GWENDOLEN: True. In matters of grave importance, style, not sincerity, is the vital thing* (IMPORTANCE: 390).

Gemäß der bei Rotter und Bendl zu findenden Definition, “[a] paradox is a statement that is seemingly contradictory or opposed to common sense, and may yet be found to contain some truth on closer examination” (1978: 175), mutet ein jedes dieser komischen Sprecherereignisse auf den ersten Blick unsinnig an. Es enthält jedoch bei genauem Hinsehen eine Aussage, die auf ihre Weise als charakteristisch für die britische Grundeinstellung gelten darf.

Die erste Äußerung lässt durch die Inkongruenz von Einfachheit und Unverständlichkeit die Absicht des Individuums durchscheinen, sich als unkompliziert darzustellen, doch bei genauem Hinsehen entdeckt man eine Unzahl von ungeahnten Charakterzügen, die sich hinter der glatten Oberfläche verbergen.

Aus der zweiten spricht die vornehme Zurückhaltung des englischen *gentleman*, der sich weder über seine eigenen Angelegenheiten äußern noch sich in die anderer einmischen möchte. Hinsichtlich des Gebarens eines typischen *businessman*, das durch die Bemerkung über Börsenmakler ins Blickfeld gerückt wird, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass er die Angewohnheit hat, in dem Rahmen, in dem man es erwarten würde, keinerlei konkrete Angaben zu machen, so dass Außenstehenden verschlossen bleibt, welcher Art die Geschäfte sind, die er tätigt. Dies verweist auf die Bemerkungen über das Londoner Kaufhaus Harvey Nichols, die

im Kontext mit dem Understatement zu finden sind (vgl. 4.2.6.4).

Die als Aphorismus formulierte dritte Behauptung schließlich stellt die Neigung heraus, die äußere Form unter allen Umständen zu wahren, eine Intention, die schon in den beiden vorausgehenden Äußerungen deutlich erkennbar ist. Der Inhalt, sei er auch noch so ernster Natur, wird als sekundär gegenüber einer ästhetisch ansprechenden Präsentation angesehen, die Leichtigkeit und Anmut durch verbale Komik in den Vordergrund stellt. Dies entspricht dem indirekten Stil, den die meisten Briten in der Konversation an den Tag legen (vgl. Casper-Hehne 1998: 95). Ihrer Affinität zum Paradoxon steht der in Deutschland bevorzugte direkte Gesprächsstil gegenüber (vgl. Casper-Hehne 1997: 64), der den Idealen von Geradlinigkeit, Ernsthaftigkeit und Streben nach Wahrhaftigkeit entspricht, die im deutschen Kulturbereich vorherrschen und die sich letztlich immer noch an den sogenannten preußischen Tugenden Gehorsam, Fleiß und Pflichtgefühl, Gerechtigkeit, Ordnung und Sauberkeit orientieren.

Im englischen Kulturraum erweist sich das Paradoxon als essentielles Element der verbalen Komik, indem es als Ausdruck des Spagats zwischen Gegensätzen aller Art erscheint. Es verleiht die Flexibilität, die notwendig ist, um eine Brücke zu schlagen zwischen Tradition und moderner Lebensweise, sozialen Kontrasten von Arm und Reich. Darüber hinaus gestattet es die Vereinigung weit auseinanderklaffender Ansichten, wie sie in einer Atmosphäre des Liberalismus und des Individualismus anzutreffen sind, unter einem Dach. Es macht sozusagen die Schaffung der Inkongruenz möglich und hebt diese in sich auf, indem es die Duldung des mit ihr verbundenen Schwebezustandes erlaubt, der sich aus dem gleichzeitigen Vorhandensein der gegensätzlichen Bedeutungsaspekte einer Aussage ergibt. Während im deutschen Kulturbereich die selbstverständliche Forderung besteht, eine Entscheidung zugunsten einer eindeutigen Aussage- und Sehweise zu treffen, ist dieser Zwang im englischen Kulturbereich nicht spürbar, d.h. das Entweder-oder, das eine gewisse Unsicherheit in der Kommunikation impliziert, wird toleriert und akzeptiert. Da das Paradoxon nicht nach Auflösung verlangt, gestattet es die oblique und obskure Darstellung von Zusammenhängen, etwa zur Verschleierung von wahren Hintergründen, wie dies beispielsweise auf der Homepage des MI5 geschieht (vgl. 4.4.4). Die mit dem Paradoxon korrelierende Haltung erlaubt einen fließenden Übergang zwischen dem Spaßmodus und dem Ernstmodus, so dass sich im Bewusstsein des Autors eines komischen Sprechereignisses eine Pendelbewegung zwischen der Spielebene des Humors und der Realitätsebene vollzieht, die einem Hin und Her zwischen den Bedeutungsextremen eines Begriffes oder einer Idee gleichkommt.

Mit der stereotypen Wendung “*And now for something completely different*”, die in vielen Folgen der Serie *Monty Python’s Flying Circus* wiederholt vorkommt, hat die Komikertruppe ein klassisches Beispiel für die Anwendung des Paradoxons herausgebracht. So sucht der Ansager in Folge 9, die den Titel *The ant, an introduction* trägt, den Zuschauer mehrfach darüber hinwegzutäuschen, dass jeweils nach der im Brustton der Überzeugung vorgetragenen Formel “*And now for something completely different*” fast die gleichen Dinge wie unmittelbar vorher zu sehen sind (1990: 109ff).

#### 4.2.6.3 Antiklimax

Die Antiklimax entspringt der Neigung zu paradoxen Äußerungen. Als rhetorisches Mittel und als Strukturprinzip hängt sie mit dem Understatement zusammen. Sie stellt in ihrem letzten semantischen Element einen Kontrast zwischen Wichtigem und Trivialem her und ist damit geradezu die Verkörperung des Absturzes vom Erhabenen zum Lächerlichen<sup>43</sup>. In ihrer Struktur entspricht sie einem der Grundzüge eines komischen Sprechereignisses: Eine Erwartung von etwas Bedeutungsvollem wird durch etwas Belangloses enttäuscht, indem einer als Klimax angelegten Struktur als letztes Element ein Begriff hinzugefügt wird, der einen Abfall in der Wertehierarchie darstellt.

Die Vorliebe für die Antiklimax in der englischen Literatur findet eine Analogie in der Abneigung gegen alles Pathetische und die Zurschaustellung von Würde und Autorität. Unter der Bezeichnung *bathos* erschien die Antiklimax bei Pope 1727 als Reaktion auf das Pathos des Erhabenen, wie es etwa in Miltons Epos *Paradise Lost* zum Ausdruck kam. Während sich in England die Antiklimax als eines der vorherrschenden Elemente der verbalen Komik durchsetzte, wie die Fernsehserien *Monty Python’s Flying Circus* und *Spitting Image* beweisen, gab in Deutschland das Erhabenheitspathos Goethes und Schillers die entsprechenden Impulse für die zu vermittelnden Bildungswerte (vgl. Gelfert 1998: 81ff).

Der Vergleich des hehren Vorsatzes Basil Fawlty’s, einen Beitrag zur Versöhnung zwischen Deutschen und Briten zu leisten, mit seinem desillusionierenden Resultat offenbart, dass die gesamte Szene der Struktur einer Antiklimax folgt, die in sich wiederum aus kleineren Einheiten mit dem gleichen Formprinzip zusammensetzt, z.B. [79].

Herausragende Beispiele für die Antiklimax finden sich auch bei Shakespeare und Wilde [8, 51], wo sie mit der Herabsetzung und Beleidigung einer Person in Verbindung steht, bzw. der Entrüstung Ausdruck verleiht.

---

<sup>43</sup> Der häufig Napoleon I. zugeschriebene Ausspruch «*Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas*» stammt wohl von dem französischen Historiker Jules Michelet. “*From the sublime to the ridiculous (there) is but a step*” findet sich in abgewandelter Form auch in Thomas Paines Buch *The Age of Reason* (1794): “*The sublime and the ridiculous are often so nearly related that it is difficult to class them separately. One step above the sublime makes the ridiculous; and one step above the ridiculous makes the sublime again.*”



#### 4.2.6.4 Understatement

Das Understatement erscheint als rhetorische Figur auch unter dem Namen Meiosis, der dem deutschen Begriff der „Verringerung“ entspricht. Es besteht darin, dass etwas Wichtiges als unwichtig oder nichtig hingestellt wird. Kommt das Herunterspielen der eigentlichen Bedeutung einer Person oder Sache durch die Negation des Gegenteils zustande, so handelt es sich um die Spielart der Litotes.

Als Form der Ironie, ohne die die verbale Komik Wildes und Shaws nicht denkbar wäre [45, 52, 69 etc.], stellt das Understatement die Grundlage zahlreicher Werke der englischen Literatur dar und wurde durch das Zutun von Austen, Thackeray und Trollope zum vornehmlichsten Merkmal des britischen Humors herausgebildet. Es ist gewissermaßen eine negative Hyperbel und entspricht der allgemeinen Neigung des gebildeten Briten, sein Licht unter den Scheffel zu stellen. Es wird damit zu dem Phänomen, das die ironische Grundhaltung am nachdrücklichsten verkörpert, was Gelfert veranlasst, das Understatement selbst als eine Haltung zu bezeichnen: „*Understatement* ist dagegen eine Haltung, die einen Stil durchgängig prägt“ (1998: 105). Die ihm zugeordnete Verhaltensweise wird also durch die altherkömmliche Tugend der Bescheidenheit bestimmt, welche in der Kommunikation besonders dann betont wird, wenn es gilt, hohe Ziele zu erreichen, wie es beispielsweise in Swifts *MODEST PROPOSAL* der Fall ist. Um die schockierende Wirkung seines Vorschlags zu erhöhen, verwendet Swift das Mittel des Understatements, dessen Schlüsselwörter *modest* und *humbly* an den entscheidenden Stellen eingeflochten werden: im Titel und in dem Satz, der dem eigentlichen Vorschlag vorausgeht [124]. Vorgebliche Bescheidenheit bildet den gesamten Text hindurch die Basis des Sarkasmus, der in der Verwendung der inadäquaten Analogie, der Akkumulation pervers anmutender Details und dem totalen Kontrast vollends zum Ausdruck kommt.

Wilde demonstriert mit eingehender Deutlichkeit, wie sich eine Person entweder aus Böswilligkeit oder aus Vorsicht des Understatements bedienen kann, um ihre wahre Gesprächsabsicht zu verschleiern, nachdem der Stab über den Gesprächspartner gebrochen ist [53]. Dadurch dass es die eigentliche Intention des Sprechers nicht direkt erkennbar werden lässt, kommt das Understatement in Verhandlungs- oder Streitgesprächen, – zumindest partiell – einer Entwaffnung des Gegenübers gleich.

Die allgemeine Funktion des Understatements besteht darin, gewichtige Dinge in ihrer Dimension herunterzuspielen, während man sich gleichzeitig darüber im Klaren ist, dass dies eine Verzerrung der realen Gegebenheiten beinhaltet. In der Verwendung des NBF-Modus zeigt sich, nach innen gewandt, die unbewusste Tendenz zur Selbsttäuschung, nach außen hin der unterschwellige Wille zur Verschleierung, wenn nicht sogar Verleugnung der eigentlichen

Werte, die dem gesellschaftlichen Leben zu Grunde liegen. Hierin mag eine Erklärung der Tatsache liegen, dass der englische Humor Außenstehenden als unbegreiflich erscheint, was Prail in den Worten *“a source of mystification for other nations”* wiedergibt (1998: 32).

Die Verbreitung des Understatements in Großbritannien erklärt Gelfert im Kontext mit der sog. *gentrification*, in deren Verlauf sich sozial aufgestiegene Unternehmer – also Teile des Bildungsbürgertums – an den Idealen des aristokratischen Verhaltenscodes orientierten und das ironische Understatement als charakteristisches Merkmal des englischen Gentleman übernahmen (vgl. 1998: 106), um sich von der Arbeits- und Leistungsethik loszusagen, die das Zeitalter der Industrialisierung und der ökonomische Aufstieg Großbritanniens mit sich brachten.

Das Understatement diene zunächst dazu, Müßiggang vorzugeben und über den hohen gesellschaftlichen Rang, dessen man sich sehr wohl bewusst war, hinwegzutäuschen, indem man sein Wissen, seinen Reichtum und seinen Einfluss herunterspielte<sup>44</sup>. Die Verschleierung der wahren Machtverhältnisse garantierte u.a. den sozialen Frieden im Lande, der durch die immer größer werdende Kluft zwischen Arm und Reich gefährdet war. Dass dem Understatement heute wie eh und je die gleiche Intention zu Grunde liegt, möge ein Detail belegen, das auf Deutsche und Engländer gleichermaßen komisch wirkt: Wenngleich die meisten Leute, vor allem Touristen, glauben, Harrods sei der vornehmste unter den Londoner *department stores* im Stadtteil Knightsbridge, so wissen Eingeweihte, dass eigentlich Harvey Nichols das Kaufhaus ist, in dem die feine Gesellschaft ihre Einkäufe tätigt. Allein dessen wenig ansprechende Schaufensterdekoration und schlicht gehaltene Fassade lassen Außenstehende am Eingang vorübergehen, so dass Aristokraten und Reiche unter sich bleiben.

Ein Anzeichen dafür, dass diese Behauptungen zutreffend sind, liegt darin, dass der Humor der Amerikaner, der ansonsten dem englischen recht ähnlich ist, dessen herausragendstes Merkmal, nämlich den Hang zum Understatement nicht besitzt, nicht zuletzt weil sich die gesellschaftspolitische Situation vollkommen anders darstellt.

Die Behauptung Gelferts, Deutsche neigten zum *overstatement* (1998: 105), also zur Übertreibung und Beschönigung, erscheint in einem kontrastiven Vergleich mit dem Understatement als verständlich, ist jedoch richtig einzuordnen. Die Hyperbel ist zwar in den Lügengeschichten des Barons von Münchhausen sowie Buschs Max und Moritz eines der tragenden Elemente der verbalen Komik, kommt aber in der englischen Literatur viel häufiger vor als in der deutschen. Man denke nur an die Werke von Swift und Dickens, in denen die Übertreibung einen großen Stellenwert besitzt [101, 102, 118, 122]. Dadurch dass der Humor in

---

<sup>44</sup> Ein Zitat aus den *Letters* von Lord Chesterfield, nach dessen Prinzipien die maßgeblichen Public Schools ihre Erziehung ausrichteten, weist auf diese Tendenz hin: *“Never seem wiser, nor more learned, than the people you are with”* (Chesterfield 1774, E-Text. LETTER XXX, BATH, February 22, 1748. URL).

Deutschland nicht als eines der übergeordneten Lebensprinzipien betrachtet wird, ist der Gebrauch der Übertreibung auf gewisse Situationen beschränkt. Wenngleich sie häufiger auftritt als die anderen, wird sie als ein rhetorisches Mittel unter vielen angesehen, das u.a. dazu dienen kann, einen komischen Effekt auszulösen.

Als Instrumente der verbalen Komik sind sowohl Understatement als auch *overstatement* mit dem Gefühl der Überlegenheit verbunden. Beim ersteren ist die Gewissheit beim Sprecher vorhanden, sich in einer überlegenen und distanzierten Position zu befinden, während der Rezipient hierüber zunächst durch die zum Schein eingenommene *bottom-up* Perspektive hinweggetäuscht wird. Bei der Übertreibung hingegen werden aus der *top-down* Perspektive heraus die Überlegenheit ebenso wie die semantische Diskrepanz des Gesagten offen und direkt zur Schau gestellt, so dass das Lachen oft auch ohne größere geistige Leistung zustande kommt.

#### 4.2.6.5 Schwarzer Humor

Schwarzer Humor lässt sich – teilweise auch in seiner Variante der tragischen Ironie – in der Literatur des klassischen Altertums, z.B. in Plautus' *Mostellaria* (URL: Mos.+431)<sup>45</sup>, und Ovids *Metamorphoseon* (1955: 149; VI, 558-561)<sup>46</sup> nachweisen, ist also nicht im englischen Kulturbereich entstanden. Auf die weite Verbreitung und große Beliebtheit dieser besonderen Art des Humors in der englischen Literatur deutet nicht nur die Tatsache hin, dass sich Passagen mit mehr oder weniger ausgeprägtem *black humour* in vielen Tragödien Shakespeares und anderer Dramatiker – oft mit dem Strukturelement des *comic relief* verknüpft<sup>47</sup> – sondern auch in jedem der sechs Werke finden lassen, aus denen Teile ausgewählt wurden.

Die untersuchten Textausschnitte aus *PYGMALION*, *THE GERMANS* und *A MODEST PROPOSAL* enthalten schwarzen Humor [59, 95, 124 etc.]. Er ist bei Swift der tragende Pfeiler der beißenden Satire, indem er die Maßstäbe herkömmlicher Moral außer Kraft setzt und ein anhaltendes Ekelgefühl aufseiten des Rezipienten hervorruft. Da sich *black humour* mit seinen makabren Ingredienzien nicht primär auf den anderen linguistischen Ebenen erzeugen lässt, werden nahezu alle komischen Effekte dieses Schriftstückes zwischen der semantischen und der pragmatischen Ebene ausgelöst. Die exzessive Form des schwarzen Humors führt nicht nur eine tiefgreifende Schockwirkung herbei, sondern in ihrer Totalität prangert sie eben die Respektlosigkeit an, die sie selbst mittels der Komik bildlich darstellt: die

---

<sup>45</sup> Als Theuopides, der Vater des Philolaches, unerwartet heimkehrt, hält ihn der Diener Tranio zum Besten, indem er ihn mit dem Bericht über ein angebliches Kapitalverbrechen in Angst und Schrecken versetzt, um ihn davon abzuhalten, in sein Haus einzutreten, in dem Philolaches eine Orgie gefeiert hat.

<sup>46</sup> Nachdem sie herausgeschnitten worden ist, windet sich Philomelas Zunge noch murmelnd am Boden wie eine Schlange.

<sup>47</sup> Vgl. die berühmte "Churchyard Scene" in Shakespeares *Hamlet*, V, 1.

Missachtung des menschlichen Lebens und die unmoralische Handlungsweise der politischen Führungsschicht, die für das Schicksal Irlands verantwortlich ist. Mit der Entscheidung, das Instrument des schwarzen Humors einzusetzen, um eine Reflexion über Missstände und Fehlentwicklungen zu bewirken, läuft Swift in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch Gefahr, in den Lesern seines Textes einen Konflikt hinsichtlich des Verständnisses für einen derart auf die Spitze getriebenen Sarkasmus auszulösen, so dass die Sache, um die es eigentlich geht, in den Hintergrund gerät.

Später, ausgehend von den Grausamkeiten, die in den Schauerromanen der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert beschrieben wurden, bildete sich in Verbindung mit dem in Großbritannien beobachtbaren Hang zum Skurrilen und zur Exzentrizität eine Vorliebe für das Makabre in der englischen Kultur heraus, die immer wieder neu belebt wurde, z.B. durch Saki, Roald Dahl und nicht zuletzt durch *Monty Python's Flying Circus* (vgl. Gelfert 1998: 103f). So wird denn die Rezeption des schwarzen Humors, wie er beispielsweise auch in *THE GERMANS* präsentiert wird [95], im englischen Kulturbereich wie selbstverständlich dem Humor zugeordnet, während Deutsche vielfach nach wie vor ein gewisses Unbehagen äußern, das den ungetrübten Genuss eines mit makabren Elementen gespickten Textes in Frage stellt, denn es ist eine Tatsache, dass schwarzer Humor bei den meisten Deutschen auf Ablehnung und Unverständnis stößt.

Ebenso wie das Understatement erscheint *black humour* als untrennbar mit der englischen Kultur verbundenes Phänomen, einem Geheimkode vergleichbar, dessen vollständige Entschlüsselung nur Briten vorbehalten ist und das damit zu einer speziellen Domäne wird, einem Rückzugsgebiet, in dem sie allein sich ungehemmt ausleben können in dem überlegenen Wissen, dass Außenstehende dazu keinen ungehinderten Zugang finden werden. Insofern ist gerade der schwarze Humor eng mit der Wahrung der Individualität und Identität eines englischen Staatsbürgers verknüpft. Eingedenk dieser Überlegungen sollte es einem Deutschen leicht fallen, wohlwollendes Verständnis für den *black humour* seiner britischen Mitmenschen aufzubringen, auch wenn er ihn inhaltlich nicht vollends nachvollziehen kann oder möchte.

Konstruktivität wird auch im Falle des schwarzen Humors vorausgesetzt. Er ist kontrastiv angelegt und wird verwendet, um das genaue Gegenbild der realen Dinge zu zeigen, nämlich so, wie sie nicht sein sollten. Ziel ist eine positive Veränderung des Verhaltens im Hinblick auf eine vom gesunden Menschenverstand geprägte Realität. Da das Makabre für viele Deutsche dem Tabubereich angehört, weil sie es als destruktives Element der Komik begreifen, kann es in ihrem Kulturbereich die korrektive Funktion nur bedingt ausüben.

#### 4.2.6.6. Schwarzer Humor: Beispiel aus dem *Observer*

Dass schwarzer Humor die Fallhöhe zwischen Pathos und Bathos zu überwinden in der Lage ist, belegt der im *Observer* vom 7. April 2002 veröffentlichte Nachruf besonderer Art mit dem Titel "*Her Chubbiness and I*" von Nicholas Glass anlässlich des Todes der *Queen Mother* (2002: URL)<sup>48</sup>. Schon der Titel deutet darauf hin, dass der Autor bei aller Zuneigung zum britischen Königshaus eine kritische Distanz zu der Verstorbenen einnimmt, denn er erinnert an den satirischen Roman von Sue Townsend, *The Queen and I*, in dem diese sich mit der Königin Elizabeth II. und ihrer Familie auseinandersetzt.

Alsdann entlädt sich der Unmut des Autors in dem Spannungsfeld zwischen Tod und witzigen Einzelheiten über seine Berührungspunkte mit der Königinmutter. Der verbale Humor entfaltet sich innerhalb der Opposition der Skripten von „Nachruf“ und „Verunglimpfung“. In verletzender und respektloser Manier wird die von den *Royals* beanspruchte Erhabenheit immer wieder durch triviale Details, wie die Erinnerung des Autors an die Szene, als der *Queen Mother* einer ihrer von der königlichen Hutmacherin eigens angefertigten Hüte vom Kopf wehte, in Form der Antiklimax der Lächerlichkeit preisgegeben. Den Begebenheiten, die ihm als Reporter widerfuhren, der auf die Königinmutter „angesetzt“ war, fügt Glass Berichte über seine Recherchen in den Videoarchiven des Senders ITN hinzu. Sie zeigen deutlich, dass er sich durch seine Identifizierung mit der besonders wertvollen Persönlichkeit, die er vielsagend als *plum* bezeichnet, etwa ein Jahrzehnt lang in einem Zustand höchster Anspannung befand.

Das nicht enden wollende Leben und den immer länger werdenden Film zum Tode der *Queen Mother*, der seit 1993 abrufbereit war und aufgrund mehrfachen falschen Alarms des Öfteren aktualisiert wurde, kollidierten mit der ungeduldigen Erwartung eines baldigen Endes seiner *VIP*, was in entwaffnender Offenheit durch die Äußerungen zu seiner Befindlichkeit zum Ausdruck kommt: "*Three stomach ulcers later, my hair had thinned but the film had grown.*" Der banale Inhalt dieses Satzes, der darüber hinaus durch die Antithese in seinem zweiten Teil einen komischen Effekt auf der syntaktischen Ebene auslöst, steht in krassem Gegensatz zu dem traurigen Anlass dieses Kommentars, nämlich dem Tod eines Menschen. Die Anspielung am Ende des Artikels schließlich liest sich wie die Pointe einer Anekdote. In ihrem Charakter als Antiklimax lässt sie unverkennbar die Selbstironie des Autors durchblicken. Nachdem er die anstrengende Lebensphase mit der alten Dame erfolgreich bewältigt hat, darf er sich für eine ähnliche Tätigkeit vorbereiten: "*On Tuesday I got into the office and*

---

<sup>48</sup> Den Neologismus *Chubbiness* übernimmt Glass von einem seiner früheren Vorgesetzten, der die Königinmutter in Anlehnung an *chubbiness* humorvoll als "*Her Royal Chubbiness*", also etwa „Ihre Königliche Rundlichkeit“, bezeichnete.

*the foreign editor rushed over to my desk. 'The Pope isn't looking too well,' he said.*" Diese Äußerung für sich genommen ist nicht komisch, denn sie signalisiert Mitleid. In ihrem Kontext jedoch wird sie, nicht zuletzt durch das Understatement, das in der Litotes zum Ausdruck kommt, zu einem überaus komischen Sprechereignis, das die Quintessenz des schwarzen Humors des Textes in sich birgt. Dieser bietet dem Autor die Gelegenheit, seine Aggressionen nach einer Phase übermäßiger Anspannung durch Lachen abzureagieren.

Ein eigenartiger Umstand, der es dem Leser erlaubt, die in diesem Artikel spürbare Schadenfreude zurückzugeben, ergibt sich durch die unfreiwillige Komik, die ein Fehler des Autors im Zusammenhang mit den Generationen von Videosystemen hervorruft, die während der Lebenszeit der *Queen Mother* veralteten. Er bezeichnet deren erstes als *pneumatic* anstelle von *U-matic*, ein Versehen, das man spekulativ im Sinne eines Freudschen Versprechers auslegen kann: Der Autor hatte im Kontext von Tod und Krankheit das Wort *pneumonia* wie eine fixe Idee im Sinn und/oder sein Unterbewusstsein ließ ihn diesen Lapsus begehen, um Lesern, die an seiner hässlichen Form des schwarzen Humors Anstoß nehmen würden, Gelegenheit zur Rache zu geben, indem er sich ihrem Gespött aussetzte.

Während in England kein Problem entsteht, den Zeitungsartikel von Glass dem komischen Genre zuzuordnen, würde ein derart makabrer Text anlässlich des Todes einer realen Person in Deutschland nicht nur von den unmittelbar Betroffenen als unschicklich empfunden und da er über die Grenzen des guten Geschmacks hinausgeht, nicht mit Humor in Verbindung gebracht werden. Ganz anders bewerten auch Deutsche den vollkommen der Fiktion zugehörigen schwarzen Humor in Edward Lears 1846 veröffentlichten *Book of Nonsense*, denn er richtet sich nicht gegen eine bestimmte Person und ist, vordergründig gesehen, der reinen Unterhaltung gewidmet, zumal er in die sehr stark beschränkten Form des Limerick eingebunden ist. Dennoch kann der „Unsinn“, gerade wenn er durch schwarzen Humor an Einprägsamkeit gewinnt, eine didaktische Wirkung entfalten, indem mehr oder weniger typisches Fehlverhalten von Menschen der Lächerlichkeit ausgesetzt wird.

#### 4.2.6.7 Registerkomik

Registerkomik ergibt sich in der Kommunikation, wenn sprachliche Elemente verwendet werden, die einem anderen Idiom entstammen als dem, das in der derzeitigen Gesprächssituation benutzt wird und die daher als unangemessen angesehen werden.

Die Genese der verbalen Komik auf der Diskursebene liegt in *FAWLTY TOWERS* in der Kluft zwischen Reden und Handeln einerseits sowie in dem Register und der aggressiven Sprechweise, die der Situation nicht adäquat sind, andererseits. Eine derart gestaltete verbale Komik lässt sich mit einigen Einschränkungen hinsichtlich der Differenzierung bei der

Bedeutung einzelner Wörter auch im Deutschen darstellen.

Ebenso wie in *THE GERMANS* wird die Inkongruenz in *PYGMALION* vorwiegend auf der pragmatischen Ebene, teilweise in Verbindung mit der phonologischen, erzeugt. Der Textauszug beinhaltet vornehmlich Registerkomik, anhand derer die soziolinguistische Thematik der Komödie besonders anschaulich dargestellt werden kann. Shaw etabliert einen Kontrast zwischen den Idiomen des *Standard English* auf der einen und der Londoner Mundart *Cockney* auf der anderen Seite, der zu Missverständnissen führt, die die Kommunikation erheblich behindern. Anhand von Vokabeln, die die englische Sprache zwar generiert, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch lediglich bei Sprechern des Slang, nicht aber in den gebildeten Schichten gebräuchlich bzw. bekannt waren und mittels der fehlerhaften etymologischen Einordnung des Tabuwortes *bloody* demonstriert der Autor ausdrucksvoll die Absurdität sprachlicher Konventionen, die einen Anteil an der Aufrechterhaltung der sozialen Unterschiede haben [59, 70]. Neben der Registerkomik, die sich zwischen den Extremen des informellen Slangs und des formalen Fachjargons abspielt, stehen die Wahl eines der gehobenen Konversation unangemessenen Gesprächsthemas durch die Protagonistin und die Verwechslung der Diskurstypen durch ihre Gesprächspartner im Zusammenhang mit der Problemstellung [57, 59, 60], welche dadurch, einem Experiment ähnlich, von verschiedenen Seiten her betrachtet werden kann.

Sprachebene und Diktion treten normalerweise im Kontext mit verbaler Komik auf, um die Sprecher, die einen gewissen sprachlichen Standard nicht erfüllen, aus der überlegenen Position dessen, der der Hochsprache uneingeschränkt mächtig ist, zu verlachen. Die Verulkung von Dialektsprechern oder von Menschen, die sich bestimmter Jargons bedienen, ist als Quelle der Komik im Deutschen ebenso beliebt wie im Englischen. So werden beispielsweise in der NDR-Serie „Stenkelfeld“ die Jargons von Fußballreportern, TV-Moderatoren und Gewerkschaftlern in ihrem jeweiligen berufstypischen Kontext parodiert, um die relative Inhaltslosigkeit, Einsilbigkeit, und Simplizität der Aussagen der jeweiligen Sparte zu demonstrieren und abschätzig zu kommentieren. Das Typische wird ohne Umschweife in seiner Essenz herausgearbeitet, um die Schwächen der entsprechenden Personen darzustellen und Einsichten in die Normen und Werte der Gesamtgesellschaft zu vermitteln<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Komische Effekte im Spannungsfeld zwischen Dialekten und der Hochsprache belegt das folgende Beispiel: Der Ausdruck für ein Motorrad, das Vorführungszwecken dient, nämlich „Demokrad“ lässt sich aus der süddeutschen Dialektalform für den Plural von „Demokraten“, der geschrieben als „Demokraden“ erscheint, ableiten (vgl. Alexander 1997: 166).

#### 4.2.6.8 Ironie

Die Ergebnisse der Untersuchung lassen den Schluss zu, dass Ironie das Phänomen ist, das als indirekte Redeweise die allgemeine Basis für den NBF-Modus darstellt und gewissermaßen die Elemente der verbalen Komik aller linguistischer Ebenen überlagert. Auch wenn sie nicht immer direkt spürbar ist, so ist sie doch meist in irgendeiner Form im Hintergrund vorhanden, sei es auf der Ebene des Verfassers, des Erzählers oder der Roman- oder Dramenfiguren. Als Stilmerkmal, das den Unterton eines Textes in Richtung Humor verändert, ist Ironie auf der pragmatischen Ebene erfassbar. Im deutschen ebenso wie im englischen Kulturbereich gilt das Verstehen von Sprechereignissen, die von Ironie geprägt sind, als *test of intelligence*, insbesondere wenn es sich um die leichte Abart handelt, die ein spezielles Gespür für die Nuancen des implizit Ausgedrückten verlangt. Die von deutschen Autoren bevorzugte Form der Ironie findet ihre Entsprechung laut Gelfert im *overstatement*, beispielsweise indem banale Zusammenhänge in gespreizten Formulierungen dargeboten werden, wie dies an Texten Thomas Manns belegbar ist (vgl. Gelfert 1998: 139). Sie entspringt der Neigung, überladene gedankliche Gebilde in komplexen und oftmals schwerfälligen Satzgebilden ostentativ zur Schau zu stellen, um den Eindruck eines hochgebildeten Menschen zu hinterlassen. Englische Autoren von Sterne über Austen bis Orwell hingegen bedienen sich vorwiegend einer Form der Ironie, die in ihrer Grundanlage dem Understatement analog ist, d.h. sie erreichen die dem unterschwelligen Humor eigene Vagheit, indem sie gerade die wichtigsten Einzelheiten in einer simplen sprachlichen Form präsentieren und sich so dem Vorwurf der maßlosen Übertreibung entziehen.

In diesem Zusammenhang ist die in England gepflegte Selbstironie zu sehen, die in ihrer Vielschichtigkeit aufseiten der Gesprächspartner oder Rezipienten zu Verunsicherung führt und keinerlei Angriffsfläche für die parodistische Verulking bietet (vgl. Gelfert 1998: 141). Selbstironie kann eine Basis für Introspektion schaffen, wenn alle Nuancen der Person, ihre verdeckten und verdrängten Züge bewusst gemacht werden sollen, um eigene Defekte oder auch die anderer zu erkennen und kompensieren oder korrigieren zu können.

Die Polysemie englischer Wörter ist relativ stark ausgebildet und breit gestreut, so dass die dadurch oftmals notwendig werdende flexible Auslegung zu einer gewissen Unbestimmtheit hinsichtlich der Bedeutung führt. Dies ist nicht so ausgeprägt im Deutschen, wo man überwiegend nach Eindeutigkeit und Sicherheit in der Aussage strebt, eine Einstellung, die eher auf ein Vorherrschen des Ernstmodus vor dem Spaßmodus hindeutet und als Folge daraus ironischen Äußerungen nur einen beschränkten Raum gewährt<sup>50</sup>. Die vielfältigen Möglichkei-

---

<sup>50</sup> Der Unterschied zwischen dem direkten deutschen und dem indirekten englischen Diskursstil wird bei Casper-Hehne dargestellt (1998: 94f).



ten der Ironie in der englischen Sprache ergeben sich also nicht allein durch ihren umfangreichen Wortschatz, sondern auch durch die Bereitschaft ihrer Sprecher, die Vielschichtigkeit der semantischen Elemente zuzulassen und die dadurch entstehende Vielfalt auszunutzen.

In den sechs untersuchten Literaturwerken kann man von omnipräsenter Ironie sprechen, die im ersten Satz etabliert wird und von da an fortwährend spürbar ist. Überlässt Shakespeare es seinen Protagonisten Petruchio und Katherina, sich mit der Waffe der Ironie zu bekriegen, so findet sie sich bei Wilde, Shaw und Cleese/Booth sowohl auf der Ebene der Verfasser als auch auf der ihrer Figuren wieder. Dickens bringt die Ironie u.a. durch die Perspektive und seinen auktorialen Erzähler sowie miteinander kontrastierende Details ins Spiel, während Swift in einem Sachtext seinem Sarkasmus naturgemäß lediglich als Verfasser selbst Ausdruck verleiht.

Dickens bedient sich des gesamten Spektrums der Ironie, das von der leichten Abweichung von der eigentlichen Aussageabsicht bis zum unüberbrückbaren Gegensatz reicht, um dem Leser eingehend zu demonstrieren, dass die vorgebliche Wichtigkeit des Handelns derer, die die Macht ausüben, realiter auf Eitelkeit und Bedeutungslosigkeit zurückgeht. Die Schlüsselrolle bei der Darstellung der Ideenlosigkeit und Verschlagenheit der sich mächtig dünkenden Personen übernehmen die Hyperbel und die komische Umkehrung. Der Autor greift nicht nur auf verbale Komik zurück, um allgemein die Vorgänge während eines Wahlkampfes zu brandmarken und eine Veränderung der gängigen politischen Praxis zu fordern, sondern auch, um sich vor den eventuellen Angriffen derer zu schützen, die sich durch seine Kritik angegriffen fühlen könnten und bezieht die Erzählperspektive in die Distanz schaffende Ironie mit ein. Diese aus dem Zeitalter der Aufklärung hinlänglich bekannte Technik findet in der deutschen Literatur keine Entsprechung<sup>51</sup>. In Swifts *MODEST PROPOSAL* entdeckt man eine ähnliche verdeckte Schutzbehauptung, wenn der Autor versucht, sich aus der Verantwortung zu stellen, indem er vorgibt, ein fachkundiger Amerikaner habe ihn in seinen Ideen bestärkt.

Auch im deutschen Kulturbereich wird Ironie genutzt, um angesichts von Willkür und Ungerechtigkeit das innere Gleichgewicht zu wahren oder um soziale und psychische Spannungen zu ertragen, ohne sich übermäßig zu echauffieren. Sie kommt als Waffe zur Anwendung, wenn die politischen oder sozialen Bedingungen, die durch die Mächtigen gestaltet werden, unabänderlich erscheinen oder sind. Je tiefer der Einblick in die soziokulturellen Diskrepanzen und je größer diese sich darstellen, desto stärker kommt Ironie ins Spiel. Die deutsche Ironie ist jedoch nur in wenigen Fällen von einer derartigen Boshaftigkeit und Aufdringlichkeit wie die englische. In Deutschland läuft der Ironiker Gefahr, sich zu vereinzeln und unver-

---

<sup>51</sup> Die französischen Autoren Montesquieu und Voltaire wandten u.a. die Technik der ironischen Distanzierung in mehreren ihrer Werke an, um der Verfolgung durch das absolute Königtum zu entgehen.

standen zu bleiben oder missverstanden zu werden<sup>52</sup>. In Großbritannien hingegen bildet die Ironie eine kollektive Grundlage der Kommunikation, die es ermöglicht, sich großzügig über Widrigkeiten hinwegzusetzen, indem man sich über sie mokiert, anstatt sich darüber zu ärgern. Ein englischer Staatsbürger würde sich folglich aus der Gemeinschaft ausschließen, wenn er sich der Ironie verschlösse.

Durch den vermehrten Austausch unter den Mitgliedern beider Kulturbereiche, der zugegebenermaßen von der deutschen Seite weitaus aktiver betrieben wird, zeichnet sich in den letzten Jahrzehnten die Tendenz ab, kulturelle Errungenschaften und Eigentümlichkeiten der Anderen in steigendem Maße zu übernehmen, so dass sich englische und deutsche Ironie in Quantität und Qualität immer ähnlicher werden.

---

<sup>52</sup> Man denke an das Beispiel Friedrich Nietzsches, der sich aus der Erkenntnis der unterschweligen geistigen Tendenzen in Deutschland und aus kulturellem Unbehagen heraus dem Humor zuwandte und lange Zeit vollkommen missverstanden wurde.

### 4.3 Übersetzbarkeit komischer Sprechereignisse ins Deutsche

Die Feststellung Alexanders, “*Humour, it is said, does not travel well across national boundaries*” (1997: 159) weist indirekt darauf hin, dass komische Sprechereignisse nur schwer übertragbar und nicht übersetzbar sind. Allein aufgrund der für die jeweilige Sprache typischen Idiomatik ist in vielen Fällen kein humorvoller Effekt in der Zielsprache möglich. Die spezielle Konzeption der Komik verhindert in ihrer Komplexität ein eindeutiges Verständnis und damit eine adäquate Übersetzung. Diese setzt eine Interpretation des Gesagten, d.h. eine Entscheidung zugunsten einer Version des Verstehens voraus. Mit der Setzung eines Schwerpunktes werden im Originaltext vorhandene weitere Bedeutungsaspekte abgeschwächt oder gänzlich ausgeschlossen. In den meisten Fällen stellt sich das Problem der Priorität in folgender Weise: Soll die formale und sprachliche Struktur der Vorlage getreu gestaltet werden oder soll der Inhalt des Textes so genau wie möglich wiedergegeben werden? Beide Aspekte gleich stark zu berücksichtigen, wird in der Regel nicht möglich sein, da die fremdsprachliche Fassung eines Literaturwerkes dessen Kunstcharakter in einem harmonischen Ganzen und die komischen Passagen möglichst ohne Einbuße an Wirkung bewahren sollte.

In den Bereichen Semantik und Pragmatik können komische Effekte – selbstverständlich mit Einschränkungen – ähnlich intensiv wie im englischen Original gestaltet werden. Entschließt sich der Übersetzer jedoch zur Beibehaltung der entscheidenden phonologischen, morphologischen und syntaktischen Phänomene, wie dies teilweise in Baudissins Übersetzung von Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW* geschieht, so läuft er Gefahr, den Inhalt bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen und damit das gesamte Verständnis der betreffenden Passage im ursprünglichen Text in Frage zu stellen (vgl. 3.1.2.11). Komische Effekte können ohnehin nur eingeschränkt über die Imitation der sprachlichen Form der Ursprungssprache erzielt werden. Im Übrigen sind sie, wie diese Untersuchung zeigt, im Wesentlichen auf der Bedeutungsebene wirksam, so dass bei einer Überbetonung formaler Gesichtspunkte in der Übertragung die entscheidenden semantischen Implikationen des jeweiligen komischen Sprechereignisses nicht zum Tragen kommen.

Nur selten ergibt sich – vornehmlich aufgrund der Verwandtschaft beider Sprachen – eine naheliegende Parallele, bei der die phonologischen und semantischen Gegebenheiten eines Ausdrucks ein ähnliches Wortspiel in der Zielsprache ermöglichen. Die gleichzeitige Berücksichtigung der formalen und der inhaltlichen Seite bei der Übertragung vom Englischen ins Deutsche ist freilich bedingt möglich, wenn ein identischer germanischer Wortstamm vorliegt, wie im Einzelfall bei dem Wort *hammer* [82] in *THE GERMANS*.

Das Problem der Realisierung eines Effektes mit gleichen oder ähnlichen Mitteln der ver-

balen Komik überwindet Heichen in seiner deutschen Übersetzung von *THE PICKWICK PAPERS* mittels einer formalen Manipulation, indem die im Originaltext vorliegende Alliteration mit deutschen Wörtern, deren Sinn hinreichend ähnlich ist, gestaltet wird: *disgraceful and dastardly* werden zu „feige und verleumderisch“ (vgl. 3.5.3.7).

Wilde's *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* enthält so viele linguistisch und soziokulturell relevante Details, die bei der Würdigung der verbalen Komik eine Rolle spielen, dass einer deutschen Fassung von vornherein erhebliche Einschränkungen auferlegt sind, denn die für den britischen Humor typischen Elemente kommen allein durch die sprachlichen Eigenarten des Deutschen kaum zur Geltung.

In Shaws *PYGMALION* ergibt sich nicht die gleiche Problematik wie bei Wilde. Die in dem Drama enthaltene Registerkomik ist in der Fremdsprache durchaus angemessen wiederzugeben, da sie vornehmlich neben dem semantischen im pragmatischen Bereich angesiedelt ist und sowohl die Einfärbung durch den Soziolekt als auch die phonologischen Elemente im Deutschen sinnvoll substituiert werden können.

Auch bei der Übersetzung des Swiftschen Pamphlets ergeben sich hinsichtlich der Vermittlung des schwarzen Humors keine größeren Schwierigkeiten, denn die verbale Komik entsteht im Wesentlichen zwischen der Bedeutungs- und der Diskursebene, so dass dem Übersetzer nur wenige Restriktionen auferlegt werden.

## 4.4 Funktionen verbaler Komik

Um die an Werken der englischen Literatur gewonnenen Erkenntnisse zur verbalen Komik im Englischen und im Deutschen auf eine breitere Basis zu stellen, erscheint es als angebracht, sie auf die alltägliche Kommunikation und auf eine allgemeine Ebene zu übertragen. Eine authentische Begebenheit, die zugegebenermaßen für Deutsche ungewöhnlich ist, möge beispielhaft dazu dienen.

### 4.4.1 Komisches Sprechereignis vor dem Albert Memorial in London

Im Sommer 2000 stehen einige deutsche Touristen vor dem zwischen 1990 und 1998 prächtig restaurierten Albert Memorial in den Kensington Gardens in London und bewundern die goldglänzende Statue des Prinzgemahls der Königin Victoria. Da wirft ein englischer Passant mittleren Alters ein:

“Since it was restored, he has been called Gary Glitter.”

Nach dem Gelächter entspinnt sich ein Dialog über das angeschnittene Thema. Die Deutschen haben einen spontanen Scherz dieser Art nicht erwartet und werten ihn als freundschaftliche Geste und Gesprächsangebot.

Die verbale Komik in der Bemerkung zur Statue des Prinzen Albert von Sachsen-Coburg-Gotha enthält trotz ihrer einfachen äußeren Anlage eine komplexe Aussage, die in ihrer Vielschichtigkeit in dem Augenblick, als über sie gelacht wurde, weder dem Autor noch den Rezipienten in all ihren Facetten bewusst war. Ihr erster Bezugsrahmen ist nur aus der Situation der Personen angesichts des Denkmals abzuleiten, nicht aber aus der äußerst spärlichen und impliziten Information, die in der Distraktionsphase enthalten ist. Das neutrale Pronomen *it* ist gleichbedeutend mit *Albert Memorial*, das Pronomen *he* ist identisch mit *Prince Albert*, der in Form einer Statue verewigt ist. Nicht wissend, dass die Londoner sich – selbstverständlich – einen passenden Scherz zu diesem prunkvollen Bauwerk ausgedacht haben, vermuten die Touristen nach diesen Worten eine sachliche Mitteilung. Doch nach einer sehr kurzen Pause, die die Spannung steigert, verwandeln die beiden Worte *Gary Glitter* die Äußerung in einen Scherz mit ironischem Kommentar. Die situationsgebundene Basisinformation des ersten Bezugsrahmens impliziert die Würde und den Ruhm des englischen Königshauses und stellt sich mit der Nennung des Namens *Gary Glitter* als Irreführung heraus, mit der sich der Wechsel des Bezugsrahmens vollzieht. Der zweite Bezugsrahmen beinhaltet die Karriere des in Großbritannien einst populären Entertainers Gary Glitter, einer schillernden Künstlerpersönlichkeit, der nach langer Zeit der Bedeutungslosigkeit und Armut ein Comeback in den 90er Jahren gelang. Gary Glitters Stern begann zu sinken, nachdem er seit 1997 dem Vorwurf

des Besitzes von Kinderpornographie und dem der Verführung Minderjähriger ausgesetzt war, zwei Delikte, wegen derer er schließlich rechtskräftig verurteilt wurde. Die Würdelosigkeit und der verblasste Ruhm des Gary Glitter stehen als Skript 2 im Kontrast zu Skript 1, das Würde und Ruhm beinhaltet. Die Statue des Prinzen Albert suggeriert in ihrem goldenen Glanz die Verbindung mit dem Verb *to glitter*, wie der Titel des Artikels anlässlich der Enthüllung des Denkmals im *Daily Telegraph* vom 22.10.1998 beweist: *“Albert Memorial’s glittering rebirth”*. Das Wort *glitter* fungiert sowohl als Auslöser als auch als Bindeglied des komischen Sprechereignisses, dessen Struktur auf dem Prinzip der Antiklimax beruht. An der Oberfläche resultiert ihre Komik aus der Inkongruenz, die in der Unvergleichbarkeit beider Gestalten liegt, der in Würde verehrte Ahn der königlichen Familie auf der einen und der in Ungnade gefallene, auf äußeren Schein bedachte, ältliche Popstar. Zusätzliche komische Aspekte ergeben sich aus dem Pseudonym Gary Glitter, das – wie in Künstlernamen häufig – auf einer Alliteration aufgebaut ist und aus der Assoziation mit dem Sprichwort *“All that glitters is not gold”*, das eine Vielzahl ironischer Anspielungen bezüglich der von beiden verkörperten Werte und Unwerte erlaubt, die an dieser Stelle nicht alle erwähnt werden können. Die Allusionen gipfeln schließlich in einem Bathos, das in den geflügelten Worten des französischen Historikers Jules Michelet seinen Ausdruck findet: „Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt.“ Aus der Annahme, dass die Analogie zwischen beiden Personen möglich ist, so widersprüchlich sie auch erscheinen mag, leitet sich die zentrale Aussage ab, dass Prinz Albert jetzt Gary Glitter heißt. Diese wiederum zieht die an den Kontext gebundene Implikation nach sich, dass die Leute etwas an dem Denkmal auszusetzen haben. Sie empfinden es als zu pompös und kritisieren den hohen finanziellen Aufwand, der zu seiner Restauration notwendig war (laut o.g. Artikel des *Daily Telegraph* 11,2 Millionen Pfund Sterling). In der Kritik enthalten ist auch ein Seitenhieb auf die derzeitige Situation der englischen Monarchie, die nicht zuletzt durch das Zutun der Royals ihren Glanz und ihr Prestige weitgehend eingebüßt hat. Diese Schweise hebt den Kontrast zu dem beeindruckenden Monument, das die intellektuelle Größe Westeuropas und die einst unumschränkte Machtfülle des Britischen Imperiums symbolisiert, umso stärker hervor. Als Ausdruck der Kritik stellt der Scherz über das Albert Memorial sowohl den Hang der Briten zur verbalen Komik als auch deren wohl überragendste Qualität, nämlich auf der Spielebene eine unzählige Summe an Assoziationen zu ermöglichen, von denen jede das betreffende Phänomen auf ihre Weise erhellt.

#### 4.4.2 Erleichterung der Kommunikation

Humor begünstigt die Unbefangenheit und Leichtigkeit im Umgang mit Menschen und Dingen. In der Situation vor dem Albert Memorial wird verbale Komik eingesetzt, um einen Dialog in einer entspannten Atmosphäre anzubahnen. Sie dient einerseits als Gleitmittel, das den Eintritt in die Kommunikation erleichtert, andererseits wird mit ihrer Hilfe eine Information übermittelt, auf deren Basis sich ein Gespräch entfalten kann. Eventuelle Berührungsängste werden durch den Einsatz von Humor verringert bzw. überdeckt. Es handelt sich in diesem Fall um eine Smalltalk-Situation, die in keiner Weise darauf angelegt ist, explizit auf ein Problem einzugehen. Mit geringerer Wahrscheinlichkeit könnte sich Ähnliches auch in Deutschland abspielen. Hierzulande ist die Neigung, verbale Komik dieser Art in der interkulturellen Kommunikation anzuwenden, nicht sehr verbreitet. Im Übrigen wäre die Hemmschwelle höher, da der deutsche Gesprächspartner eine englischsprachige Person vermutlich nicht in seiner Muttersprache, sondern in der Fremdsprache anzusprechen gezwungen wäre, wodurch seine Möglichkeiten, sich humorvoll auszudrücken, erheblich eingeschränkt wären.

Deutschsprachige Schriftsteller, die ihre sprachlichen Mittel naturgemäß bewusst anwenden, machen sich die verbindende Eigenschaft der verbalen Komik zunutze, um ihren Lesern einen leichteren Zugang zu den in ihren Werken behandelten Problemen zu verschaffen. Während Deutsche sich der kommunikativen Funktionen der verbalen Komik zwar bewusst sind, so machen sie dennoch nicht so häufig davon Gebrauch, wie dies im englischen Kulturbereich geschieht. Hier gilt verbale Komik allgemein als universal einsetzbares Medium, das gerade in prekären Situationen angewandt werden kann, um das Erreichen eines Ziels oder einer optimalen Lösung zu begünstigen. Lawrence Sternes Roman *Tristram Shandy* ist als eines der ersten Zeugnisse für den gezielten Einsatz verbaler Komik anzusehen:

Das Schmiermittel, das er (Sterne) einsetzt, um zu verhindern, dass sich die Gegenpositionen an ihren Reibungsflächen entzünden, ist eben jener Humor, den er als erster zu einem englischen Markenartikel gemacht hat und der all die Merkmale aufweist, die als typisch englisch aufgezeigt wurden, also die Destruktion von Autorität, das respektlose Spielen mit Wertbegriffen, das ironische Wechseln der Seiten und die bottom-up Perspektive (Gelfert 1998: 130).

Dem Humor wird gemeinhin die Eigenschaft eines Katalysators oder „Ausgleichsmittel[s]“ zugeschrieben (Nietzsche 1980: II, 628). Er bietet die Möglichkeit, offene soziale und psychische Konflikte zu vermeiden. Dies gilt nicht nur für den privaten, sondern auch für den öffentlichen Bereich. Es ist allerdings möglich, dass ein reines Sachgespräch zu scheitern droht, wenn das Verlassen des ernststen Modus von einem der Gesprächspartner nicht oder zu spät bemerkt wird. Die Anwendung von Humor beeinflusst die Wahrnehmung des Gesamt-

bildes, das die betreffende Person beim Gesprächspartner hinterlässt. Die Annahme Victor Raskins und Salvatore Attardos, *“real BF communication is actually a blend of BF communication and other NBF modes, such as joking”* (Attardo 1994: 318) ist aus amerikanischer und englischer Sicht wohl vertretbar, aus deutscher nur mit Einschränkung. Diese Haltung kommt eher für Menschen in Frage, die sich in verhältnismäßig hohem Maße mit Humor beschäftigen oder in einer Umgebung leben, in der er eine große Rolle spielt. Auf der anderen Seite trägt die These der Tatsache Rechnung, dass jedes Individuum seiner persönlichen Einstellung zur Realität im Gespräch Ausdruck verleiht und von daher, zumal wenn Zweifel an der Einschätzung der Lage oder des Selbst im Spiel sind, vielfach ein NBF-Anteil in der betreffenden Unterhaltung zu verzeichnen ist. Dies wird allerdings besonders in Deutschland gemeinhin nicht von den Gesprächspartnern bemerkt, geschweige denn akzeptiert, wenn es nicht vorher vereinbart wurde. Inwieweit die NBF-Modi den BF-Modus überlagern, hängt von der jeweiligen Situation ab. Gespräche der Art, wie sie beispielsweise von Kotthoff (1998) analysiert werden, dienen der reinen Unterhaltung und sind von vornherein auf der Basis von Humor angelegt. Sie haben einen anderen Hintergrund und damit eine andere Qualität als gewöhnlich im Alltag vorkommende Gesprächsformen, wie z.B. eine Unterhaltung unter Nachbarn, ein Verkaufsgespräch oder ein Gespräch über ein brisantes Thema und können daher nicht als repräsentativ für verbale Komik in Alltagsgesprächen gelten. Die quantitative Bestimmung der Anteile von verbaler Komik in unbefangenen Alltagsgesprächen allerdings könnte als Grundlage dienen, um die These zu untermauern, dass der Spaßmodus in England weitaus häufiger ein Bestandteil von Gesprächen ist als in Deutschland.

Menschen beider Kulturbereiche wählen vielfach den Spaßmodus, um Konflikte in einer von negativen Emotionen unbelasteten Atmosphäre austragen zu können. Es hängt allerdings von den Kommunikationspartnern ab, ob eine Ent- oder Verschärfung der Konfliktsituation eintritt. Zum einen kann eine indirekte oder ironische Darstellung eines Problems ein Gespräch in entspannter Atmosphäre ermöglichen, zum anderen kann eine überzogene Äußerung, vom Sarkasmus über sardonische Elemente bis hin zum Zynismus, beabsichtigt oder unbeabsichtigt eine Kränkung des Gegenübers herbeiführen und zu einer Eskalation eines Konfliktes oder zu einer Übertragung auf die persönliche Ebene führen.

#### **4.4.3 Ausdruck von Kritik**

Auch im Zusammenhang mit der Ausübung von Kritik und beim Ansprechen von Problemen, die sich in einer Person aufgestaut haben, kann das Einstreuen komischer Elemente den



Einstieg in ein Gespräch erleichtern. Im Verlauf eines Dialogs kann der weiche und allmähliche durch den harten und abrupten Einsatz von Komik verdrängt werden. Elemente des Insistierens in Form der Repetition, der Mittel der Kontrastierung, der Umwandlung von Phonemen und Morphemen, Bedeutungsveränderung oder -erweiterung, bis hin zur Zusammenhanglosigkeit und Absurdität gehen mit dem Verlassen der Realitätsebene einher. Geschieht dies ohne Übergang, so kann man davon ausgehen, dass eine Schockwirkung intendiert ist. Das Resultat ist im Regelfall eine Konfrontation, die beim Rezipienten oder Adressaten die Tendenz hervorruft, den Spaßmodus zu verlassen, wenn er das Verhältnis des Realen zum Irrealen in einer Dimension sieht, die eine Bedrohung seiner Identität oder den Gesichtsverlust nach sich ziehen könnte. Eine humorvolle Einstellung erlaubt es, Konflikte distanziert darzustellen, sie auszutragen oder zu ertragen, falls sich keine Lösung ergibt. Auch Oscar Wilde bediente sich im Zusammenhang mit seinem Konflikt mit den Viktorianern einer elaborierten Vermeidungsstrategie mittels der verbalen Komik, die darin bestand, die Inhalte in indirekten Formulierungen zu verstecken, so dass eine eindeutige Festlegung des Sinns nicht möglich war. Diese Vorgehensweise konnte allerdings eine Konfrontation mit der Obrigkeit nicht verhindern.

Dieses legt den Schluss nahe, dass im britischen Kulturbereich verbale Komik zum Ausdruck von Kritik an inakzeptablen Erscheinungen der Realität in der Literatur ebenso wie im alltäglichen Umgang miteinander bewusst, wenn nicht gar systematisch angewandt wird, und zwar nicht nur im Zusammenhang mit dem sozialen und politischen Umfeld, sondern auch im Hinblick auf Selbstkritik, die häufig als Selbstironie zum Ausdruck kommt.

Wenn sie Ausdruck der Entrüstung ist, kann verbale Komik subversiv sein. Bei Swift und letztlich auch bei Dickens wird sie aus einem Gefühl der Ohnmacht heraus angewandt gegenüber einer übermächtigen Schar indifferenter Aristokraten bzw. unfähiger Politiker, um eine Veränderung der unbefriedigenden Umstände zu erreichen. Politischer Witz und Satire, wie sie beispielsweise in der Fernsehserie *Spitting Image* zu finden sind, thematisieren und stellen teilweise hochbrisante und skandalöse Aspekte des gesellschaftlichen Lebens in Großbritannien im Gewand des Humors als harmlos dar. Auf einer allgemeineren Basis stehen die Filme und Sketche von *Monty Python's Flying Circus*, die jedoch letztlich auch die gegenwärtigen Verhältnisse im englischen Kulturbereich widerspiegeln. Als Beispiele seien die Sketche *The Spanish Inquisition* aus Episode 15 (Monty Python 1990: Vol. I, 192 ff) und *Dennis Moore* aus Episode 37 (Monty Python 1990: Vol. II, 194ff) genannt. Im ersten werden auf feudalistischer Willkür beruhende Machtstrukturen kritisch beleuchtet, während im zweiten die soziale Kluft zwischen Arm und Reich den Protagonisten dazu bewegt, als Robin Hood des 18. Jahrhunderts die im Überfluss Lebenden auszurauben und seine Beute den schließlich noch als

undankbar auftretenden Darbenden zu überbringen. Komisch wirkende Anachronismen sollten nicht darüber hinwegtäuschen, sondern geradezu darauf verweisen, dass in der zeitlichen Relativierbarkeit der Umstände der Gegenwartsbezug liegt.

#### 4.4.4 Wahrung von Geheimnissen und Tabus

Ein Vergleich der Internet-Homepages der beiden Geheimdienste BND und MI5 lässt den Unterschied zwischen der deutschen und der englischen Einstellung zum Humor überdeutlich hervortreten. Während dem BND daran gelegen ist, sachlich und seriös über die Arbeit des Geheimdienstes zu informieren und in der Förmlichkeit der Aussagen sozusagen unantastbar für den Außenstehenden zu bleiben, vermittelt die Homepage des MI5 den Eindruck, als habe jeder beliebige Besucher der Seite die Chance, hinter die Kulissen zu schauen. Es besteht sogar augenscheinlich die Möglichkeit, sich durch einen Mausklick für die Mitarbeit rekrutieren zu lassen. Das Bild eines Mannes mit dunkler Brille, der Karl Marx ähnelt, ist mit dem Text “‘M’ – Head of MI5” versehen. Die wahre Identität der Institution wird durch vage Aussagen verschleiert. Die schwarze Brille versinnbildlicht Undurchschaubarkeit, die zugleich dadurch erreicht wird, dass falsche Fährten gelegt werden. Auf den ersten Blick vermittelt die semantische Ambivalenz für den Außenstehenden den Eindruck von Nonsens, der erst bei genauerem Hinsehen einen tieferen Sinn erhält. Dieser offenbart die wahre Absicht der Homepage, nämlich mittels des Spaßmodus einen Schutzwall zu errichten, der durch Ambiguität verdeckt, worum es eigentlich geht: Geheimnisse zu bewahren, deren allgemeine Kenntnis eine Gefahr für das gesamte Staatswesen heraufbeschwören könnte. Da es in letzter Konsequenz um eine ernsthafte Angelegenheit geht, wäre eine solche Präsentation des deutschen Geheimdienstes undenkbar. Die Taktik beider Geheimdienste, die dazu dienen soll, nicht durchschaut zu werden, ist also diametral entgegengesetzt: Im Fall des MI5 wird durch Täuschung implizit suggeriert, dass es sich um Täuschung handelt, während der deutsche BND explizit darstellt, welcher Art seine Absichten sind, wodurch sich Komik von vornherein verbietet.

Verbale Komik, wie sie vom MI5 angewandt wird, erzeugt eine Vagheit hinsichtlich des Wahrheitsgehaltes von Äußerungen, die u.a. dazu dient, Geheimnisse zu wahren und einen geistigen Schutzraum zu schaffen. Die hinter den komischen Sprechereignissen stehende Botschaft lautet „Noli me tangere“, und der Spaßmodus enthebt den Autor der Notwendigkeit und der Versuchung, die hiermit verbundenen Tabus beim Namen zu nennen.

Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität bleiben obskur, so dass der Autor eines komischen Sprechereignisses nicht eindeutig auf einen bestimmten Inhalt festgelegt werden kann, da genaue Anhaltspunkte fehlen. Die Ambiguität der Komik garantiert eine gewisse Unan-

greifbarkeit des Autors im Hinblick auf Fehler und Unvollkommenheit, so dass Kritik an ihm unmöglich gemacht wird. Flexibilität, gespielte Oberflächlichkeit und aalglatte Formulierungen sind beispielsweise die Erkennungsmerkmale der Vermeidungsstrategie, die auch Oscar Wilde als Schutz vor der Obrigkeit diente, auf die seine verbalen Angriffe gerichtet waren.

#### 4.4.5 Optimismus und positives Denken in Konfliktsituationen

Über die kommunikative Funktion hinaus ist verbale Komik im Allgemeinen mit der Intention verknüpft, das seelische und mentale Gleichgewicht eines Menschen zu erhalten oder wiederherzustellen. Humor erscheint in diesem Zusammenhang als psychologische Kontrollinstanz, die jemanden in die Lage versetzt, eine Situation aus einer distanzierten Perspektive heraus zu betrachten und ihre Unmittelbarkeit zu suspendieren.

Es gelang Winston Churchill im Zweiten Weltkrieg wiederholt, seine Generalität und sein Volk mit verbaler Komik bei Laune zu halten, um selbst in schicksalhaften Situationen distanziert und ungerührt bleiben zu können, Optimismus zu verbreiten und die Hoffnung aufrecht zu erhalten in der festen Überzeugung, am Ende die Oberhand zu gewinnen. Einer seiner Aussprüche während der sog. Luftschlacht um England in den Jahren 1940 und 1941 möge dies belegen: *“If Hitler invaded hell I would make at least a favourable reference to the devil in the House of Commons”* (Rosenberg, Eva & Guaran Saraf: URL).

Auf der deutschen Seite stand die im sogenannten „preußischen Drill“ geforderte Ernsthaftigkeit, eine militärische Grundhaltung ohne jegliche Flexibilität. Dies lässt darauf schließen, dass verbale Komik im deutschen Sprachraum nicht von vornherein als probates Instrument zur Etablierung von Distanz und zur Verbreitung von Optimismus zu gelten scheint; hier herrscht vielmehr die weit verbreitete Neigung vor, sie der reinen Unterhaltung mit den Qualitäten „leicht und seicht“ zuzuordnen. Beobachtungen im Alltag zeigen, dass die von dem Deutschen Bierbaum stammende Definition „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ (vgl. 2.1.1) in Deutschland zwar zur Kenntnis genommen, jedoch bei Widrigkeiten überwiegend nicht in die Praxis umgesetzt wird. Im englischen Kulturbereich hingegen wird Humor zur positiven Beeinflussung von individuellen und kollektiven Stimmungszuständen funktional eingesetzt.

Die These, dass Humor sich in England in besonders starkem Maße ausgeprägt hat, weil er Distanz und Erleichterung oder Entspannung beim Umgang mit Unannehmlichkeiten des täglichen Lebens verschafft entspricht der Feststellung: *“A life full of laughter is a happy life, not because one avoids pain but because we have the power to enjoy life even with pain all through it”* (Veatch 1999: URL). Diese Aussage des Amerikaners Veatch in seiner Humortheorie weist auf den Zusammenhang der in den USA propagierten Lebensweise des *positive*

*thinking* mit dem Humor hin. Das Denken im positiven Sinn impliziert u.a., dass es gelingen kann, sich gerade in problembehafteten Situationen mit Hilfe des Humors über die physiologischen Funktionen des Lachens (Entspannung) fröhlich zu stimmen. Ein Witz oder eine unseriöse Bemerkung über die betreffende Angelegenheit gibt die Möglichkeit, sich von ihr zu distanzieren, so dass nicht die Gefahr besteht, sich innerhalb eines Dickichts von Widrigkeiten zu verlieren, lediglich negative Einzelheiten wahrzunehmen und im Extremfall in eine Depression zu verfallen. Die gezielte Konzentration auf positive Aspekte setzt psychische Energiereserven frei, die benötigt werden, um zu erwartende Schwierigkeiten mit Optimismus angehen und bewältigen zu können.

[H]umor is characterized as a talent or ability which enables a human being to interpret the world in a manner different from what others might expect. A person with a humorous manner sees the world differently from those who do not possess such a manner, and he is able to find pleasure where others find only pain and displeasure. A humorous attitude elevates a human being above the dangers of the world. [...] Humor is subversive, and in making the world's dangers small, it makes the humorist invincible (Marmysz 2001: URL).

Die Nivellierung der negativen Aspekte durch die Steuerung der Wahrnehmung mittels Humor kann dabei helfen, sich für eine gewisse Zeit vom sachbezogenen Denken zu entfernen, kann aber auch dazu führen, dass der Bezug zur Wirklichkeit verloren geht, indem die Probleme verschleiert oder verdrängt werden, so dass eine Problemlösung nicht zustande kommt. Dadurch dass der NBF-Modus über die subjektive Veränderung der Perspektive den Austausch von Vorstellungswelten ermöglicht, kann Humor im Extremfall sogar dem Selbstbetrug sowie der Flucht aus der Realität in die Illusion Vorschub leisten.

Derjenige, der sich im Spaßmodus befindet, wird durch das aus einem komischen Effekt resultierende Lachen in einen momentanen glücksähnlichen Zustand gebracht. Dies ist einer der möglichen Effekte, die ein Mensch erzielen kann, der einen Sinn für Humor besitzt und ihn bewusst als Stärke einsetzt, um sich und andere durch komische Sprechereignisse heiter zu stimmen.

#### **4.4.6 Distanz und Identifizierung**

Eine humorvolle Sehweise erlaubt es, ein jedes Problem aus der Distanz heraus zu betrachten, um möglichst alle seiner Seiten sehen zu können, bevor eine endgültige Beurteilung erfolgt. Durch die mit dem Komischen verbundene Atmosphäre der Entspannung stellt sich ein gewisses Gefühl der Souveränität und Flexibilität ein, so dass Erkenntnisse und Lösungsansätze sichtbar werden. In *The Act of Creation* gibt Koestler im Zusammenhang mit Selbstkritik der Fähigkeit, sich durch Lachen und ohne äußeren Druck tiefere Einsichten zu ver-

schaffen, in folgenden Worten Ausdruck:

The sudden realization that one's own excitement is 'unreasonable' heralds the emergence of self-criticism, of the ability to see one's very own self *from outside*; and this bi-sociation of subjective experience with an objective frame of reference is perhaps the wit-tiest discovery of *homo sapiens* (1975: 63).

Mittels einer komischen Bemerkung, die ihn in eine überlegene Position versetzt, entfernt sich der Betrachter in der Vorstellung von seinem Gegenstand. Von einem neutralen Standpunkt aus der Ferne lassen sich die einzelnen Aspekte nun von außen überschauen. Die Mittel der verbalen Komik, können zur Beschreibung und Charakterisierung, im Sinne einer Reduktion auf das Wesentliche, dienen, zu einer Erklärung der Seins- und Verhaltenweise und schließlich zu einem Urteil oder einer Lösung führen. Der logische Mechanismus der Umkehrung und die Übertreibung erscheinen als besonders geeignet, spezielle Aspekte eines Gegenstandes hervorzuheben, wie die analysierten Texte von Shaw, Dickens und Swift belegen. Es gelingt ihnen, den Kern des Problems aufzuspüren, etwa den Aspekt des indirekten Tötens durch eine Hungersnot im *MODEST PROPOSAL*.

In einem weiteren Schritt kann nach der mentalen Distanzierung im Rahmen des Spaßmodus, in dem der Realitätsbezug gelockert ist, eine Identifizierung erfolgen. Das bedeutet, der Autor sowohl als auch der Rezipient als Nachvollziehender können einen Gegenstand von innen betrachten, sich seiner annehmen und auf diese Weise ungewöhnliche Entdeckungen machen und ungeahnte Einsichten gewinnen. Durch eine überzeichnete oder kontrastive Darstellung wird ein Gegenbild evoziert, das, durch das Engagement des Autors beflügelt, den Anstoß zu einer Verbesserung der realen Verhältnisse geben soll. Eine solche Absicht verfolgen Dickens, Swift sowie Cleese und Booth, wenn sie dem Rezipienten Zustände durch die Mittel der verbalen Komik derart drastisch vor Augen führen, dass sie dessen einhelliger Missbilligung und emotionaler Reaktion sicher sein können.

#### 4.4.7 Kreativität und verbale Komik

Ein Mensch, der Sinn für Humor besitzt, ist in der vorteilhaften Lage, die Dinge für eine Zeit sich selbst zu überlassen und sich nicht mit ihnen zu belasten. Auf einer emotional neutralen Spielebene – sozusagen „im Sandkasten“ – kann er auf diese Weise verborgen, ihm bis dahin unbewussten Zusammenhängen auf die Spur kommen. Das Komische setzt die Regeln der Normalität außer Kraft und transzendiert die Realität durch Übersteigerung und Entspannung in Richtung auf positive Gefühle, so dass eine Fiktion entsteht. Im Gegensatz zum Tragischen, das die Perspektive einschränkt und dessen emotionale Ladung man bildlich gesehen als negativ bezeichnen kann, trägt das Komische zu einer Erweiterung des Blickwin-

kels bei, wodurch sich zusätzliche Erkenntnisse und, unter Umständen, ungeahnte Bewertungsmöglichkeiten der Realität gewinnen lassen. Kotthoff verwendet den Begriff des „Poetischen“, um die Ablösung von der Realität zu umschreiben, die sich durch das Einbringen fiktionaler oder komischer Elemente auch in Alltagsgesprächen ergibt (1998: 362). In diesen ist das Verlassen der Realitätsebene ebenso wie das Auftreten von Komik aufgrund ihrer Spontaneität auch unfreiwillig möglich, in einem literarischen Kunstwerk sollte dies, bedingt durch den Formwillen des Autors, in der Regel nicht der Fall sein.

Die soeben beschriebenen Vorgänge der Distanzierung und der Identifizierung, also des Perspektivwechsels, der die Konzentration auf das Wesentliche, Vereinfachung und Übertreibung nach sich zieht, stehen am Anfang eines kreativen Aktes, wie ihn Arthur Koestler darstellt. Der Prozess der Erkenntnis eines neuen Zusammenhangs, der mit dem Streben nach Originalität verknüpft ist, vollzieht sich analog der Struktur eines komischen Sprechereignisses (vgl. 2.3.1):

1. Implizite Information zur Erzeugung von Spannung,
2. Interpolation, um die mit der Basissoziation gegebene logische Lücke zu schließen und
3. Transformation oder Reinterpretation der gegebenen Informationen (1975: 83ff).

In dem Kapitel *From Humour to Discovery* vergleicht Koestler die Entdeckung des Neuen mit einer Explosion, die sich im Augenblick der Auflösung der Spannung ereignet und von Lachen begleitet ist. Der plötzlichen Freisetzung von Energie schließt sich eine Phase der Läuterung und Reflexion an, die er Katharsis nennt und in der sich die wahre Bedeutung der Entdeckung offenbart:

...the slowly fading after-glow of the self-transcending emotions—a quiet, contemplative delight in the truth which the discovery revealed, closely related to the artist's experience of beauty (1975: 88).

Die englische Literatur bietet zahllose Beispiele, die aus dem Umfeld des Humors heraus entstanden sind. Stellvertretend seien in diesem Kontext nur zwei sehr unterschiedliche Werke genannt, in denen mit der Sprache experimentiert wird und die dem Rezipienten durch ihre Skurrilität und Vielschichtigkeit erhebliche Anstrengungen abverlangen, wenn er dem Erfindungsreichtum der Autoren auf die Spur kommen möchte: Lewis Carrolls *Jabberwocky*, ein Gedicht, das gewöhnlich zur Kategorie der Nonsens-Poesie gerechnet wird, und James Joyces *Finnegans Wake*. Die Komik dieses Romans besteht in erster Linie in der Polysemie der Wörter und Ausdrücke, die jeweils auf drei Bedeutungsebenen die drei Freudschen Bewusstseinsstufen des Es, Ich und Überich widerspiegeln. Die Neologismen entstehen zum großen Teil durch interlinguale Wortspiele innerhalb der westeuropäischen Sprachen und sind so beschaffen, dass sie mittels der Assoziationen, die die Wörter an sich oder in ihren Kontext

hervorrufen, unerwartete Einblicke in den Bereich des Unbewussten vermitteln und unausgesprochene Wahrheiten zutage fördern. Da die Interpretation sich mühsam von Wort zu Wort schleppt, mag dem Leser stellenweise der Eindruck des Humors verloren gehen, der in den vielschichtigen Einsichten verborgen ist.

So tief auch der Entdeckungstrieb und Forscherdrang in der deutschen Denkungsart verankert ist, der Ansatz, Lösungsmöglichkeiten und neue Ausdrucksmöglichkeiten für die Realität über die Mittel der Komik zu erlangen, die mit dem irrationalen Phänomen des Humors zusammenhängen, liegt ihr fern. Denn hierzulande hält man an der Überzeugung fest, die reine Erkenntnis nur unter der Voraussetzung gewinnen zu können, dass Geradlinigkeit, Ernsthaftigkeit und Rationalität gewährleistet seien. In diesem Kontext sei auf die Tradition des Faustischen verwiesen, die Gegenstand der Künstlerbiographie *DOKTOR FAUSTUS* von Thomas Mann ist und die vor Goethe schon von dem Engländer Christopher Marlowe mit *DOCTOR FAUSTUS* aufgenommen wurde. Der Archetyp eines deutschen Forschers braucht Bodenhaftung und ist von einer gewissen Verbohrtheit gekennzeichnet, die es ihm erschwert, seine Arbeit mit der Leichtigkeit und Verspieltheit zu tun, die der Humor nahe legt. Ähnlich sieht es mit dem Künstlertypus aus, der in Manns *DOKTOR FAUSTUS* in der Gestalt des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn folgende Charakterisierung vonseiten des französischsprachigen Saul Fitelberg erfährt, der polnisch-deutsch-jüdischer Herkunft ist:

...indem ich von Ihrer qualité d'Allemand spreche, – ich meine – wie mich ausdrücken? – eine gewisse Viereckigkeit, rhythmische Schwerfälligkeit, Unbeweglichkeit, grossièreté, die altertümlich deutsch sind... (1971: 401f).

#### 4.4.8 Ventilfunktion

Wie der Zeitungsartikel von Glass anlässlich des Todes der *Queen Mother* belegt (vgl. 4.2.6.6), kann verbale Komik in den verschiedenen Spielarten der Ironie zur Erleichterung und zum Abbau von Aggressionen beitragen, indem die Realität durch Ironisierung des Geschehenen so verändert wird, dass ein Gefühl der Genugtuung angesichts der erlittenen Nachteile entsteht. Die Form, die mit der Idee der Geringachtung gegenüber dem Verursacher von Aggressionen korreliert, ist die Antiklimax, die ihrer Struktur nach zunächst etwas Erhabenes beinhaltet, das am Schluss abgebaut wird, indem es zum Absturz gebracht wird.

Die Ventilfunktion der verbalen Komik kommt ebenfalls zum Tragen, wenn es gilt, Lebensumstände und/oder Schwächen anderer zu tolerieren, die von dem Idealbild eines Individuums in hohem Maße abweichen oder ihm als inakzeptabel erscheinen, um damit seine innere Harmonie zu bewahren. Wilde macht sich die Fiktion seiner Komödie *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* zunutze, um diejenigen Personen und Phänomene zu

parodieren, die ihn in seiner Lebenswelt am meisten störten, wie die Königin Viktoria, welche ihm als übermächtige Frauengestalt erschien, und die Bigotterie der von ihr geprägten Gesellschaft. Der implizite Charakter der verbalen Komik bietet dem Ironiker die Chance, im Hinblick auf die geäußerte Kritik nicht eindeutig festgelegt werden zu können, was einer Vermeidungsstrategie gleichkommt.

In der alltäglichen Konversation kann die Ventilfunktion der Komik in ähnlicher Form auftreten, wenn sich jemand über eine Person mokiert, die ihn verletzt hat. Mit seinen sarkastischen Äußerungen und dem anschließenden Lachen erhebt sich der Autor gewissermaßen über den Anderen, wodurch – der Fiktion verwandt – eine Verlagerung des Realen auf eine andere Wahrnehmungsstufe vorgenommen wird und der in der Komik versteckte Angriff somit nur indirekt bleibt.

Ein stark ausgeprägter Hang, alles mit Humor zu nehmen, kann nicht nur dazu führen, die Dinge – so ungünstig sie auch erscheinen mögen – „auf die Schippe“ zu nehmen, sondern sie schließlich auch schätzen und lieben zu lernen. Dies demonstrieren mit hinreichender Deutlichkeit die zahllosen Scherze und humorvollen Bemerkungen zum Wetter in England, zur Kochkunst oder zu den ritualisierten Umgangsformen der britischen Insulaner, wie sie etwa in *How to Be an Alien* von George Mikes zu finden sind, dem es gelang, sich als geborener Ungar den britischen Humor zu Eigen zu machen.

#### 4.4.9 Instrument der Herabsetzung und Verletzung

##### 4.4.9.1 Beispiele für die Diskriminierung Deutscher durch Briten

Eine extreme Variante des englischen Sinns für Humor stellt ein Artikel des *Daily Mirror* vom 24. Juni 1996 dar, der anlässlich des Semifinalspiels der Europameisterschaft im Fußball 1996 zwischen Deutschland und England verfasst wurde. Auf dem Titelblatt prangten in Verbindung mit einem großen Photo von zwei Fußballspielern mit Helmen englischer Soldaten die Schlagzeilen

„*ACHTUNG! SURRENDER. For you, Fritz, the Euro 96 Championship is over!*“

Vom Herausgeber der Boulevardzeitung als humorvoll verstanden, führte der Artikel zu Unmut und Unverständnis nicht allein in Deutschland sondern auch bei Angehörigen anderer Nationen, wie der Kommentar des amerikanischen Journalisten und Autors Mitch Albom mit dem Titel *It seems anything goes in British papers* beweist (1996: URL). Die mit Klischees behaftete Verulkung des Deutschen an sich geht mit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg einher, die verbal durch das im Kontext mit militärischen Befehlen gebräuchliche „Achtung“ und das Stichwort „*Surrender*“ zum Ausdruck gebracht wird, das an die Formel *Unconditio-*



*nal Surrender* erinnert, die das Ende des Krieges markierte. Ähnlich der Szene *THE GERMANS* wird der bestimmte Artikel durch *ze* wiedergegeben, um auf die Unfähigkeit der Deutschen anzudeuten, die das *th* nicht angemessen aussprechen können [90]. *Fritz* wiederum ist neben *Hans*, *the Huns* und *Krauts* einer der Spitznamen, die landläufig im Zusammenhang mit der Diskriminierung von Deutschen in Großbritannien gebraucht werden und gleichzeitig mit kriegerischen Auseinandersetzungen assoziiert werden.

Der im *Daily Telegraph* vom 15. November 2002 erschienene Bericht *Germans forced out over Nazi nicknames* von Richard Alleyne erinnert in frappierender Weise an die Szene *THE GERMANS* und zeigt, dass die von Cleese und Booth angeprangerte Diskriminierung von Ausländern in England immer noch zur Realität gehört. In dem Artikel heißt es, zwei deutsche Mitarbeiter der Filiale eines Handy-Unternehmens in Swindon seien mit Ausdrücken aus der Nazizeit verunglimpft worden. Außerdem seien ihre englischen Kollegen in ihrer Gegenwart im Stechschritt marschiert, haben Anspielungen auf Konzentrationslager und Gaskammern gemacht und ihren deutschen Akzent imitiert.

#### 4.4.9.2 Erklärungsversuch eines Deutschen

Die kritischen Bemerkungen Michael Sontheimers in seinem Artikel *Deutschenhaß und Britenliebe* geben Aufschluss über die Motive, die sich hinter einer derartig aggressiven und grotesken Komik verbergen, die als *German-bashing* oder *Kraut-bashing* bezeichnet wird:

Dabei verrät die Reproduktion solcher Stereotypen weniger über die Deutschen als über die Engländer, die – wie ihre Intellektuellen kontinuierlich beklagen – in einer ebenso tiefen wie langwierigen Identitätskrise stecken. „What is Englishness today?“ fragen konservative Zivilisationskritiker und beklagen den Verfall der Familie, der Sitten und der Werte. Vom großen Empire, in dem einst die Sonne nie unterging, ist nichts als eine Insel geblieben, und seit kurzem haben auch noch die Schotten und Walliser ihr eigenes Parlament. Grossbritannien zerfällt, und die meisten Engländer fühlen sich gleichzeitig von außen bedroht, vom europäischen Kontinent, von den EU-Bürokraten in Brüssel, die das Pfund meucheln und einen diktatorischen Superstaat errichten wollen – bis die Engländer nicht einmal mehr Herr im eigenen Vorgarten sind (2000: URL).

Freilich findet man auch in Deutschland Zeitgenossen, die sich einer ähnlich aggressiven Form von Komik bedienen, um Ausländer oder Landsleute herabzusetzen, jedoch wäre es hierzulande äußerst ungewöhnlich, diese Art des Mobbing in Form einer persönlichen Brückierung und unter exzessiver Verwendung von Klischees in einem ausschließlich komischen Kontext durchzuführen. Sicherlich existieren zahllose ethnische Witze, deren Opfer Ausländer sind, doch geht die Verulung hier vornehmlich indirekt vonstatten, da in Deutschland angesichts der lebendig gehaltenen Erinnerung an die Nazizeit eine gewisse Vorsicht waltet, die es nicht nur dem einzelnen Bürger, sondern auch den Medien verbietet, Fremdenhass

mittels Komik auszudrücken. Wenn Komik als Waffe aggressiv eingesetzt wird, erweisen sich andere Mittel als die der Komik in der direkten Gegenwehr als wirkungslos; sie werden den Angreifer geradezu herausfordern, seine Attacke zu intensivieren.

Auch ärgste Beleidigungen, die von einem im Spaßmodus befindlichen Autor ausgestoßen werden, müssen vom Rezipienten keineswegs ernst genommen, sondern als das hingenommen werden, was sie eigentlich sind: Teile eines einseitig forcierten Spiels, einer Komödie. Diese lässt den Autor insofern zu einer tragischen Figur werden, als er durch angestaute Aggressionen zum Exzentriker geworden ist, der den gesunden Menschenverstand bewusst oder unbewusst außer Acht lässt und damit den Bezug zur Realität verloren hat, was die Klischeevorstellungen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs belegen, die in den beiden oben zitierten Beispielen eine Rolle spielen. Denn Komik ist reines Spiel, Humor aber ist in seinen Zielen wirklichkeitsbezogen. Verletzende Elemente wie die Invektive oder das sardonische Lachen stellen nur Komik dar, lassen sich aber nicht vollkommen mit reinem Humor vereinbaren, da sie den lebensbejahenden Zielen des letzteren abträglich sind (vgl. 2.1.1). Englischer Humor der aggressiven Form, wie er in den oben geschilderten Ereignissen in Swindon zu erkennen ist, reduziert sich auf bloße Komik, da konstruktive Elemente in der Gesprächsabsicht fehlen, die unverhohlen auf den Zusammenbruch der Kommunikation angelegt ist.

#### 4.4.9.3 Erklärungsversuch eines Briten

Als Reaktion auf die Ereignisse in Swindon behauptet Nick Clegg<sup>53</sup> in seinem Artikel *Don't mention the war. Grow up*, der am 19. November 2002 im *Guardian* veröffentlicht wurde, hinter dem auf einer Mischung aus Arroganz und Unsicherheit basierenden Verhalten seiner Mitbürger stehe ein Neidgefühl gegenüber den Deutschen, deren Land nach dem verlorenen Zweiten Weltkrieg zur führenden Wirtschaftsmacht in Europa aufsteigen konnte. Nachdem er auf Parallelen zur Episode *THE GERMANS* aus *FAWLTY TOWERS* hingewiesen hat, zieht Clegg einige Schlussfolgerungen:

But humour on telly is one thing. Hounding Germans out of work half a century after the last war is altogether different. Even worse, a warped view of Germany also seems to prevail in Britain's top boardrooms. [...] All nations have a cross to bear, and none more so than Germany with its memories of Nazism. But the British cross is more insidious still. A misplaced sense of superiority, sustained by delusions of grandeur and a tenacious obsession with the last war, is much harder to shake off (2002: URL).

Neben dem Hinweis auf die verzerrten Ansichten über Deutschland, die sogar in den Chefetagen vorzuherrschen scheinen, vertritt Clegg die Auffassung, dass die gegen die beiden Deutschen gerichtete Mobbingkampagne von Swindon über ein normales Verständnis von

---

<sup>53</sup> Clegg gehört als Brite dem Europäischen Parlament an.

Humor hinausgehe. Mit seiner Einschätzung, das Gefühl der Überlegenheit sei unangebracht, denn es werde von Wahnvorstellungen genährt, versucht er die Wunden zu schließen, die dieses extreme Beispiel englischer Komik geschlagen hat, indem er seinen Landsleuten ihre Fehlhaltung in allem Ernst vor Augen führt.

Ein erster Schritt im Hinblick auf eine verständnisvolle Erklärung der Ereignisse von Swindon und ähnlicher Begebenheiten von deutscher Seite aus könnte darin bestehen, dass man sie als Einzelfälle einstuft, die Ausdruck der Exzentrizität sind, welche bekanntermaßen u.a. durch die Kompensation von mentalen und emotionalen Defiziten hervorgerufen wird. Menschen, die sich an derartigen Handlungen beteiligen, sind Ungebildete in dem Sinn, dass sie sich kein rationales Bild über die Verhältnisse in Deutschland machen können (vgl. Hooper 2000: URL) und daher lediglich auf Klischeevorstellungen angewiesen sind, die in der Bevölkerung überliefert und durch bestimmte Medien verstärkt werden. Hierbei herrschen die Erinnerungen der älteren Generation an den Zweiten Weltkrieg vor. Ihre Mitglieder sind vielfach ethnozentrisch geprägt, und ihnen ist nicht bekannt, dass sie in der Kommunikation mit Deutschen gegen ein Tabu verstoßen haben, das als Konsequenz aus der Judenverfolgung im Dritten Reich in der Bundesrepublik Deutschland erwachsen ist (vgl. 4.5.1.1). Verständlicherweise haben sie als Ausgangspunkt den Angriff der Wehrmacht und die Luftschlacht um England im Sinn, also Ereignisse, von denen sie direkt betroffen waren.

Die Erfahrung zeigt, dass der weitaus größte Teil der Briten an einem realitätsnahen Deutschlandbild interessiert ist, so dass jede mögliche Austauschaktivität unter den beiden Partnerländern der Europäischen Union genutzt werden sollte, um den Informationsstand über das jeweils andere Land zu erhöhen und die Basis für gegenseitiges Verständnis und Vertrauen zu erweitern.

## 4.5 Einstellungen zum Humor

### 4.5.1 Bereiche des Humors

Engländer kennen im Allgemeinen weniger Bereiche, die sich der Komik entziehen und können in höherem Maße über sich selbst lachen als Deutsche. Diese stellen immer wieder selbstkritisch fest, dass sie oft nicht richtig über sich selbst lachen können, dass sie ernst und angespannt wirken. Sie verfügen damit nicht immer über hinreichend Abstand zu den Dingen und glauben, ihre Probleme mit Willensstärke auf direkte und sachliche Weise bewältigen zu können. In England hingegen bietet der Humor einen omnipräsenten Bezugsrahmen, in dem sich die in der Gemeinschaft ablaufenden Interaktionen widerspiegeln. Ironie ebenso wie Selbstironie werden regelmäßig geübt in der Überzeugung, dass die durch sie entstehende Distanz in prekären Situationen entscheidend dazu beitragen könne, die Oberhand zu behalten und sich selbst gegenüber eine positive Einstellung zu bewahren.

#### 4.5.1.1 Beschränkungen im Deutschen

Verbale Komik hat im Deutschen ihren festen Platz, etwa im Feuilleton und auf Witzseiten von Zeitungen, bei wichtigen Themen jedoch ist sie unerwünscht, da sie häufig als unsachlich und subjektiv eingestuft wird (vgl. Gelfert 1998: 92). Die Tatsache, dass der verbalen Komik im deutschen Sprachraum weniger Platz eingeräumt wird, lässt sich besonders deutlich am Vergleich der täglichen Fernsehnachrichten nachweisen. Selbst bei kommerziellen deutschen Sendern, die sich zunehmend am angloamerikanischen Standard orientieren, werden unter den Moderatoren kaum Zwischenbemerkungen ausgetauscht, um die Ernsthaftigkeit der Nachrichten und damit den Zuschauerbestand nicht zu gefährden. In englischen Nachrichtensendungen, etwa den *news* bei *Sky Channel*, kommt es hingegen regelmäßig zu lustigen Einlagen und Wortspielen gefolgt von Lachen zwischen einzelnen Beiträgen, selbst wenn in diesen tragische Umstände geschildert werden. Als Motiv darf u.a. die bewusste Suche nach mentalem Abstand zu den berichteten Ereignissen vermutet werden, die zwar als solche in ihrer ganzen Tragweite dargestellt werden sollen, jedoch weder die Gemütsverfassung der Moderatoren noch des Publikums negativ beeinflussen sollen. Bei Richard J. Alexander wird die hierin zu findende Grundhaltung mit *“particular prominence of humour and even comedy in the texture of everyday British life”* und der Tendenz von *“taking things lightly”*, die von frühester Kindheit an entwickelt wird (1997: 178), umschrieben. In ihrer Funktion, Hemmungen zu überdecken und zu überwinden, indem man sie nicht ernst nimmt, zeigt die verbale Komik eine enttabuisierende Tendenz. In Deutschland ist verbale Komik zwar in der gleichen Funk-

tion anzutreffen, doch würde sie in Verbindung mit schicksalhaften Ereignissen als überaus oberflächlich und geschmacklos, ja geradezu unerträglich empfunden.

Themen wie Armut, Not und Tod, wie sie etwa in Swifts *MODEST PROPOSAL* angesprochen werden, sind in Deutschland nicht mit Humor abhandelbar, was sich am Beispiel von Gerhart Hauptmanns Dramen belegen lässt, die allesamt als Tragödien konzipiert sind. Es seien besonders *Die Weber* (1893) und *Die Ratten* (1911) genannt, in denen die Lebensbedingungen des kleinbürgerlich-proletarischen Milieus im deutschen Kaiserreich naturalistisch dargestellt werden. Die Zeit des Nationalsozialismus, insbesondere alle mit der Judenfrage zusammenhängenden Aspekte, entziehen sich in der deutschen Öffentlichkeit der Verarbeitung durch verbale Komik, da dies zu unvorstellbaren Missverständnissen und Verwicklungen auf internationaler Ebene führen könnte. Daher wird es von vielen Deutschen als besonders schmerzlich empfunden, wenn Briten diesen wunden Punkt der deutschen Geschichte angehen, um ein Gefühl der Überlegenheit daraus ableiten zu können (vgl. 4.4.9).

#### 4.5.1.2 *Comic relief* in englischen Tragödien

Im Gegensatz zu deutschen Tragödien ist das Komische in den englischen nicht tabu. So setzt William Shakespeare das Element des *comic relief* in seinen Tragödien gezielt in der Nähe von Passagen ein, in denen es um Gräueltaten geht, wie z.B. in *Macbeth* II, 3, als der Pfortner Macduff und Lennox scherzend hereinlässt, nachdem König Duncan von Macbeth ermordet worden ist. In *Antony and Cleopatra* II, 5 lässt sich Cleopatra gerade von dem Eunuchen Mardian zerstreuen, als ein Bote mit der folgenschweren Nachricht eintrifft, dass Mark Antony Octavia zur Frau genommen hat. Die Technik des *comic relief* bewirkt einerseits eine psychische Entlastung des Zuschauers durch Distanzierung von dem grausamen Geschehen, andererseits wird ihm bewusst, dass es sich nur um ein Spiel handelt, das der Unterhaltung und Erbauung dient. Durch den Einsatz verbaler Komik gewinnt das Drama, ähnlich dem Spiel im Spiel, eine weitere Spielebene hinzu, auf der die Reflexion des Handelns der Protagonisten stattfindet oder – wie in der *Churchyard Scene* in *Hamlet* V, 1 – eine philosophische Perspektive eröffnet wird<sup>54</sup>.

#### 4.5.1.3 Verstoß gegen gesellschaftliche Tabus

Verbale Komik als Instrument, Tabus anzugehen mit dem Ziel, sie zu brechen, ist in der englischen Literatur seit Geoffrey Chaucer immer wieder benutzt worden, so dass man in gewisser Weise von einer Tradition sprechen kann. Die Komik in den *CANTERBURY TALES*, steht vielfach mit obszönen Details in Verbindung, z.B. in *The Miller's Tale* (1957: 53, Verse

---

<sup>54</sup> Weitere Beispiele zu *comic relief* finden sich in *Othello* III, 1 und in *King Lear* III, 2 in Verbindung mit dem Narren.

3713ff) oder beruht auf dem Bruch sozialer Normen, wie sie etwa aus dem Patriarchat hervorgingen, in *The Wife of Bath's Tale* (1957: 86, Verse 1038ff).

Die Möglichkeit, Tabus anzugehen, ergibt sich durch das Pendeln zwischen Fiktion und Realität. Indem Humor durch den Verstoß gegen die Norm definiert wird, kann der Verstoß gegen Tabus als solcher nicht klar nachgewiesen werden und bleibt daher ungeahndet. Dies verweist auf die Position des Hofnarren, dem es als einzigem erlaubt war, Tabus aufzugreifen, z.B. seine Herrschaft zu kritisieren, ohne negative Konsequenzen fürchten zu müssen.

Die humorvolle Auseinandersetzung mit dem politischen System der konstitutionellen Monarchie vollzog sich zunächst, ohne die Tabus der Aristokratie und der Anglikanischen Kirche anzutasten. Doch mit dem wachsenden Einfluss der Medien ergab sich eine Verschiebung des Wertesystems, die mit der kritischen Betrachtung der überkommenen Herrschaftsstrukturen einherging und zu einer Aufweichung der Jahrhunderte alten Tabus während der Regierungszeit Elisabeths II. führte. Hierzu trugen unter anderem die Produktionen von *Monty Python's Flying Circus* bei, die zwischen 1969 und 1974 zum ersten Mal von der BBC im Fernsehen ausgestrahlt wurden. Man beobachtet dort eine sehr geschickte Kombination von Szenen, die auf den ersten Blick nicht miteinander zusammenhängen. Bei genauem Hinsehen dient die scheinbar ungeordnete Szenenfolge dazu, zunächst den Anschein zu erwecken, als würden die gegebenen Tabus eingehalten, sie dann aber zu umgehen, um sie schließlich aufzubrechen. Das gelingt zumeist durch eine auf verschiedenen Ebenen angelegte Manipulation der Sprache, die den Zuschauer in einem latenten Zustand der Verwirrung belässt, in dem er nur erahnen kann, worum es eigentlich geht.

Die Fernsehserie *Spitting Image* leitete eine weitere Stufe der Enttabuisierung des Königtums ein, indem sie die landesweite Kritik an der Verhaltensweise einzelner Mitglieder des englischen Königshauses nunmehr seit Jahren in besonders drastischer und respektloser Weise zum Ausdruck bringt. Auch bei der Beseitigung der Tabus im sexuellen Bereich in den Jahren nach 1965 fiel dem Humor eine Schlüsselstellung zu, indem er dazu diente, das Problem aus einer anderen Perspektive zu beleuchten und den Menschen, die mit der Liberalisierung Schwierigkeiten hatten, den Übergang zu einer neutralen Sehweise zu erleichtern.

#### 4.5.2 Stellenwert von Humor und Ernsthaftigkeit

Die Häufigkeit, mit der verbale Komik in der englischen Literatur eingesetzt wird, findet ihre Parallele auch im Alltagsleben. Demzufolge kann man im englischen Sprachgebiet eine größere Bereitschaft erkennen, allgemeine Zusammenhänge ebenso wie schwerwiegende Probleme auf humorvolle Weise darzustellen und aufzunehmen. Im deutschen Sprachgebiet neigt man eher dazu, die Dinge neutral auszudrücken und besonders Kritik in einer sprachli-

chen Form zu äußern, die dem Humor nicht nahe kommt, in der Absicht, ernst genommen zu werden. Jemand, der sich im Spaßmodus über einen Gegenstand äußert, läuft also Gefahr, als unseriös angesehen zu werden und an Einfluss auf den Gesprächsverlauf zu verlieren<sup>55</sup>. Während Deutsche ihre Souveränität eher aus der Seriosität schöpfen, erlangt man in England das Gefühl der Überlegenheit durch den Anspruch, mehr Humor zu haben als andere. Und so ist die Neigung, sich als besonders humorvoll anzusehen, bei Engländern generell zu beobachten. Alexander schreibt über die Motive, die Briten zum Lachen veranlassen:

Very few of us are willing to admit that we are prejudiced or bigoted. Still less that these unconscious processes, when suitably highlighted, may provoke laughter. In the light of the foregoing it seems indisputable that the 'superiority' or 'enhanced self-esteem' theory of humour is likely to contain more explanatory power (1997: 146).

Die Betonung der Ernsthaftigkeit hat zur Folge, dass Deutsche den Humor zunächst einmal an den Bereich des Oberflächlichen heranrücken. Ihre Lebensweise ist am sogenannten „Ernst des Lebens“ orientiert, den man Kindern schon in jungen Jahren immer wieder vor Augen hält. Angesichts einer solchen Erziehung sind Unbeschwertheit und Spontaneität daher nicht unter den hervorstechenden Eigenschaften deutscher Menschen zu finden, was folgerichtig zu dem Eindruck führt, breite Teile der deutschen Bevölkerung seinen humorlos.

Die Aussage, Briten seien humorvoller als Deutsche bzw. andere Nationen, beruht auf einer Klischeevorstellung, die sie von sich und andere von ihnen haben. Sie ist in dieser allgemeinen Form nicht haltbar. Es ist allerdings unbestritten, dass Briten mit Humor bewusst umgehen und in ihrem soziokulturellen Umfeld (Literatur, TV-Sitcom etc.) relativ früh lernen, verbale Komik funktional einzusetzen, um deren Vorteile in der Kommunikation zu nutzen. Während sie eine entsprechende Denkweise internalisiert haben, was sich an ihrem Selbstbild hinsichtlich des Humors ablesen lässt (Praill 1998: 32), ist sie den Deutschen lediglich bekannt. Sie wird in ihrem Kulturbereich eher gemieden, um die Forderung der Ernsthaftigkeit, die einen hohen Wert innerhalb der deutschen Hierarchie der Werte einnimmt, nicht zu beeinträchtigen.

#### **4.5.3 Mit englischem Humor korrelierende Grundmerkmale**

Im Unterschied zum englischen wird im deutschen Kulturraum bei einem komischen Sprechereignis die Seriosität des Autors selbst in Frage gestellt, eine Einstellung, die dadurch zustande kommt, dass man den Spaßmodus nicht in erster Linie in seiner kommunikativen Funktion sieht und ihn daher nicht von der Gesamteinschätzung der Person trennt. Dies beruht

---

<sup>55</sup> Möglicherweise entspricht die Gleichsetzung der Anwendung des Spaßmodus mit einem unseriösen Autor dem deutschen Streben nach Wahrhaftigkeit (vgl. 4.2.6.2), dem zufolge die Qualität von Autor und Aussage an deren Ernsthaftigkeit gemessen wird.

auf dem unterschiedlichen Grundverständnis des Komischen, das sich in England von früherer Kindheit an im Kontext der verbalen Komik entwickelt, wie die folgende Aussage von Michael Clyne belegt:

[People in Anglo-Saxon cultures] develop a competence at 'playing with language' from early childhood. This manifests itself in children's riddles and leads to the ping-pong pun game (1979: 18).

In England werden daher verbale Komik und Humor als normal und weit verbreitet angenommen, in Deutschland nicht. Diese Prämisse hat Konsequenzen für die Sehweise der Welt. Eine humorvolle Sehweise geht in Richtung des *positive thinking*, sie verklärt die negativen Seiten der Realität und wird im englischen Sprachbereich gezielt angewandt, um dies zu bewirken. Diese Technik erscheint Deutschen oft als oberflächlich, unnatürlich und aufgesetzt, wenngleich sie die sozialen Implikationen des Humors in der Kommunikation durchaus als positiv bewerten.

Humor ist, im Gegensatz zum Deutschen, integraler Bestandteil der Identität eines Engländers und gehört daher zu seinem alltäglichen Leben. Er wird bewusst in allen Bereichen eingesetzt, um Kommunikation in angenehmer und entspannter Atmosphäre gestalten zu können, auch wenn sie sich um problembehaftete Themen dreht. Im Gespräch mit Ausländern können sich hier Missverständnisse auftun, wenn diese allein aus der Tatsache, dass verbale Komik angewandt wird, den verallgemeinernden Schluss ziehen, nichts von dem, was verhandelt wird, sei ernst zu nehmen. Deutsche Menschen ziehen es vor, in schwierigen Situationen keinerlei humorvolle Äußerungen zu tun, um das Ergebnis eines Gesprächs, einer Verhandlung o.ä., nicht zu gefährden. Dass durch die erhöhte Anspannung während der betreffenden Situation eine höhere psychische Belastung entsteht, durch die eventuell bestimmte Aspekte des Themas ganz oder teilweise außer Acht bleiben, nehmen sie in Kauf.

Umgekehrt können Missverständnisse zwischen Deutschen und Briten auch dadurch aufkommen, dass letztere glauben, Humor sei allenthalben als Grundvoraussetzung anzunehmen. In dieser Überzeugung haben sie vielfach Probleme, sich in Personen hineinzusetzen, die ihre Auffassung nicht teilen. Nur diejenigen Briten, die in der interkulturellen Kommunikation geschult sind, werden sich im Kontakt mit Angehörigen anderer Nationalitäten bemühen, Elemente versteckter Komik zurückzuhalten, um nicht als hinterhältig zu gelten, da sie sich dessen bewusst sind, dass das Gesagte nicht so verstanden wird, wie es gemeint ist, sondern wie es vom Gesprächspartner ausgefasst wird.

Zahlreiche Briten nehmen bewusst den Standpunkt des Exzentrikers ein, um ihre Individualität zu dokumentieren. Von außen gesehen entsprechen sie damit paradoxerweise dem kollektiven Stereotyp, das Ausländer von ihnen haben. Exzentrizität wird gewissermaßen kulti-



viert und somit zum integralen Bestandteil der britischen Kultur.

Mit der Ausbildung des Sinns für Humor geht bei Deutschen ebenso wie bei Briten die Einsicht einher, dass man nicht vollkommen sein kann. Sobald man den Gedanken an Perfektion abgelegt hat, wird man eher dazu neigen, im Spaßmodus über gewisse Unzulänglichkeiten zu reden oder frotzeln. Eine humorvolle Grundhaltung schließt die Anerkennung der menschlichen Unvollkommenheit ein. Fehler geben dann zum Lachen Anlass, müssen aber nicht unbedingt korrigiert werden.

Im Gegensatz zum deutschen Humor, dem eine gewisse Gutmütigkeit anhaftet, enthält der britische Humor einen großen Anteil an Respektlosigkeit, die einen zwanglosen Umgang mit Autoritäten erlaubt, deren Demontage ebenso wie das scheinbar leichtfertige Spiel mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen zwei seiner typischen Kennzeichen darstellen (vgl. Gelfert 1998: 130). Im Sinne der komischen Umkehrung werden Normen auf den Kopf gestellt, um sie von einem anderen Blickwinkel aus zu betrachten, zu verwerfen oder beizubehalten.

Diese Feststellung verweist mit aller Deutlichkeit darauf, dass das Paradoxon als entscheidendes Merkmal des britischen Humors anzusehen ist, das jeweils zwei kontrastierende Seiten eines Begriffes gegenüberstellt und als Widerspruch in sich eine gewisse Ambivalenz hinsichtlich der Bedeutung auslöst (vgl. 4.2.6.2). Die Humorkonzeption Oscar Wildes entspricht weitgehend dem, was den britischen Humor gegenwärtig ausmacht, dessen Prinzip in Abänderung des Titels seiner Komödie mit *THE IMPORTANCE OF NOT BEING EARNEST* umschrieben werden könnte. Heute als Schriftsteller und Denker hochgeschätzt, wurde Wilde, der Meister des *witticism*, von seinen englischen Zeitgenossen zu Lebzeiten nicht als maßgeblich angesehen, zumal er sich künstlerisch an den Ästhetizismus des *l'Art pour l'Art* des Franzosen Théophile Gautier anlehnte und der Vorliebe für die deutsche Mentalität, die die Viktorianer hegten, abhold war.

#### 4.5.4 Britisches Fremdbild deutscher Komik

Die markanten Aussagen George Merediths über das Komische in der deutschen Literatur aus dem Jahre 1897 entsprechen weitgehend der Auffassung Oscar Wildes vom ungeschlachten deutschen Menschen, wie er in der *Wagnerian manner* einer Lady Bracknell (vgl. 3.2.3.1) erscheint. Nach der Ära des Nationalsozialismus, in der die Musik Richard Wagners eine Schlüsselrolle spielte und primitive Maximen wie „Blut und Boden“ geprägt wurden, kommen Merediths Worte dem heutigen Fremdbild eines Briten noch immer recht nahe:

Meredith setzt sich in seinem Essay *On The Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit* zunächst mit den Qualitäten der englischen Komödie auseinander, die mit Shakespeare ihren Anfang nahm und die er in der Tradition der antiken Dichter Aristophanes, Menander

und Terenz verankert sieht. In der französischen Literatur erkennt er gewisse kongeniale Züge, die mit Rabelais und Molière Maßstäbe setzte und in der englischsprachigen Kultur ähnliche Anerkennung findet wie deren eigene Werke des komischen Genres. Endlich wendet Meredith sich dem Gegenbild zu, das sich ihm in der deutschen Literatur bietet, in der er das Komische nur in Ansätzen wiederfindet:

German attempts at Comedy remind one vividly of Heine's image of his country in the dancing of Atta Troll. Lessing tried his hand at it, with a sobering effect upon readers. The intention to produce the reverse effect is just visible, and therein, like the portly graces of the poor old Pyrenean Bear poising and twirling on his right hind-leg and his left, consists the fun. Jean Paul Richter gives the best edition of the German Comic in the contrast of Siebenkas with his Lenette. A light of the Comic is in Goethe; enough to complete the splendid figure of the man, but no more.

The German literary laugh, like the timed awakenings of their Barbarossa in the hollows of the Untersberg, is infrequent, and rather monstrous—never a laugh of men and women in concert. It comes of unrefined abstract fancy, grotesque or grim, or gross, like the peculiar humours of their little earthmen. Spiritual laughter they have not yet attained to: sentimentalism waylays them in the flight. Here and there a Volkslied or Märchen shows a national aptitude for stout animal laughter; and we see that the literature is built on it, which is hopeful so far; but to enjoy it, to enter into the philosophy of the Broad Grin, that seems to hesitate between the skull and the embryo, and reaches its perfection in breadth from the pulling of two square fingers at the corners of the mouth, one must have aid of 'the good Rhine wine,' and be of German blood unmixed besides. This treble-Dutch lumpishness of the Comic spirit is of itself exclusive of the idea of Comedy, and the poor voice allowed to women in German domestic life will account for the absence of comic dialogues reflecting upon life in that land (1897: E-Text).

Im Gegensatz zur vergeistigten Anmut und Ausgeglichenheit in der englischen Komödie, die mit *beauty of style* und *translucency of language* einhergehen, steht die deutsche Komik, die obendrein in ihrer Schwerfälligkeit, Monstrosität und Sentimentalität mit der Grundidee der Komödie nichts gemein hat. Die Konzeption von Komik, die Meredith selbstredend voraussetzt, entspricht dem, was als typisch für englischen Humor gilt, so dass die Einschätzung des qualitativen Aspekts auf subjektiven Maßstäben beruht. Obwohl sie sich in einem der Kulturbereiche entwickelt haben und für diesen uneingeschränkt gelten, werden sie auf den anderen übertragen, womit die Beurteilung der anderen Art von Humor nicht gerecht wird. Das Gefühl der Überlegenheit, das aus der Überzeugung heraus erwächst, der besseren Seite zuzugehören und das sich den Mitgliedern der anderen Kulturgemeinschaft schlichtweg als Ethnozentrismus darstellt, zeigt sich u.a. in der ausgiebigen Anwendung verbaler Komik zur Charakterisierung des deutschen Humors, wodurch dieser der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Das Oxymoron *portly graces* erweckt den Eindruck, als seien alle Versuche Deutscher,

echte Komik zu erzeugen, vergeblich, und die Übertreibung im Zusammenhang mit dem bildhaften Vergleich um Barbarossa, die die Vorstellung von Plumpheit betont, welche durch die Alliteration in der Aufzählung *grotesque or grim, or gross* noch verstärkt wird, lässt die Einschätzung Merediths zu einem Zerrbild geraten. Dieses wird schließlich noch durch den Seitenhieb vervollständigt, der in der nicht beweisbaren Unterstellung liegt, ein breites Grinsen sei in Deutschland nur unter dem Einfluss des guten Rheinweins zu erzielen.

Dass der deutsche Humor anders geartet ist als der englische, bleibt unbestritten, sollte jedoch nicht zu der Meinung führen, Deutsche seien humorlos, weil man ihre Art von Humor nicht versteht. Ein langer Lernprozess im Zeichen wahrer Toleranz wird notwendig sein, um im Bereich des Humors, der wie kein anderer von emotionalen und subjektiven Aspekten überlagert wird, zu einem ausgewogenen Verständnis der anderen zu gelangen.

Es ist allerdings feststellbar, dass die in diesem Exzerpt aus Merediths Essay enthaltenen Klischeevorstellungen teilweise mit denen übereinstimmen, die Thomas Manns *DOKTOR FAUSTUS* zu entnehmen sind. „[E]ine gewisse Viereckigkeit, rhythmische Schwerfälligkeit, Unbeweglichkeit“ sowie „Unwendigkeit und Uneleganz“ (Mann 1971: 401f) sind durchaus auch Eigenschaften, die Deutsche als komisch erachten, während sie sich gleichzeitig dessen bewusst sind, dass sie ihrer teilhaftig sind. Dieses wiederum zeichnet sie mit einem gewissen Maß an Selbstironie aus.

#### 4.5.5 Interkultureller Vergleich der Wertesysteme

Im Folgenden soll versucht werden, innerhalb eines interkulturellen Vergleichs die typischen Merkmale des Humors in den Wertesystemen der beiden Kulturbereiche wiederzufinden, wie sie bei Michael Clyne (1996) und Hiltraud Casper-Hehne (1998) dargestellt werden. Clyne referiert Johan Galtungs Untersuchung zum Zusammenhang zwischen Struktur, Kultur und intellektuellen Stilen<sup>56</sup>. Casper-Hehne legt ihren Ausführungen zu den Auswirkungen interkultureller Unterschiede auf die Kommunikation u.a. empirische Studien Geert Hofstedes zu kulturellen Unterschieden in den Wertesystemen zugrunde, die am Verhalten von Arbeitnehmern bei IBM in 50 Ländern festgestellt wurden<sup>57</sup>.

##### 4.5.5.1 Humor, „sachsonische“ und „teutonische“ Denkungsart

Die bei Galtung vorgenommene Unterscheidung von „sachsonisch“ für den angelsächsischen und „teutonisch“ für den deutschen Bereich bezieht sich auf die Art und Weise, wie Gedanken in Sprache umgesetzt werden. Galtungs Ergebnisse zeigen relativ deutlich, dass die

---

<sup>56</sup> Johan Galtung. 1985. Struktur, Kultur und intellektueller Stil. In: Alois Wierlacher (ed.). Das Fremde und das Eigene. München: Iudicium Verlag, 151-93.

<sup>57</sup> Geert Hofstede. 1991. Cultures and organizations. London: McGraw-Hill.

Wesenszüge, die eine humorvolle Grundhaltung mit sich bringt, mit dem sachsenischen Typus stärker korrelieren als mit dem teutonischen. Die Stärke des Ersterwähnten in der Bildung von Hypothesen entspricht der Möglichkeit, die mit dem NBF-Modus gegebene Distanz zu nutzen, um ein Problem kreativ von verschiedenen Seiten her zu beleuchten und verschiedene Lösungsansätze zu suchen (vgl. 4.4.6). Die Kennzeichnung des Angelsachsen als dialogorientiert entspricht der These, dass verbale Komik sich erst im Dialog voll entfalten kann, dadurch dass beide Gesprächspartner sich gegenseitig ermuntern und so eine Steigerung der komischen Effekte erreichen (vgl. 2.3.3). Die Affinität zum Humor, der die verbale Komik als Gleit- und Ausgleichsmittel bereitstellt, zeigt sich auch in der Neigung des sachsenischen Typus, die Debatte zu suchen, um zwei unterschiedliche Standpunkte anzunähern (vgl. 4.4.2). Hierin wird seine Bereitschaft deutlich, Kompromisse zu erreichen, Toleranz zu üben und unter Betonung der Gleichheit der Kommunikationspartner ein horizontal strukturiertes Verständnis von Demokratie an den Tag zu legen (vgl. Clyne 1996: 28).

Der teutonische Typus teilt mit dem sachsenischen den Individualismus, der bei ihm jedoch im Hang zum Monologisieren und zum Denken in elitären Kategorien zum Ausdruck kommt. Im Gegensatz zum sachsenischen Typus liegt seine Stärke in der Theoriebildung und der Analyse von Paradigmen, was darauf hindeutet, dass er der Flexibilität das Denken innerhalb von klar gegliederten Schemata vorzieht. Er zeigt sich am Kräfteressen, den *“test of strength”* (Clyne 1996: 28) und am direkten Angriff auf Schwachpunkte interessiert und tendiert dazu, Gesellschaftssystemen hierarchische Strukturen zuzuordnen. Diese Merkmale deuten eher auf eine sachliche und dem Ernst verbundene Grundeinstellung des deutschen Menschen hin und stimmen mit den Feststellungen zum Stellenwert von Humor und Ernsthaftigkeit überein (vgl. 4.5.2).

#### 4.5.5.2 Haltung zum Humor im Spiegel des 4-D-Modells von Hofstede

Ähnliche Befunde im Hinblick auf die unterschiedliche Haltung zum Humor ergeben sich aus der Auswertung des sogenannten 4-D-Modells von Hofstede und den darauf aufbauenden Forschungsergebnissen von Clyne und Casper-Hehne. Die vier Dimensionen, innerhalb derer Hofstede versuchte, interkulturelle Unterschiede zu identifizieren, sind den Kriterien von Individualismus versus Kollektivismus, Maskulinität versus Femininität, Machtdistanz und Unsicherheitsvermeidung zugeordnet. Ihre Relevanz im Hinblick auf die Haltung zum Humor ist sehr unterschiedlich, sie bilden jedoch den strukturellen Rahmen der nachstehenden Beobachtungen.

Die Tatsache, dass Briten einen indirekten Gesprächsstil bevorzugen, der sich vielfach an das Understatement anlehnt, weist auf eine ausgeprägte Tendenz zur verbalen Komik hin. Sie

ist gekoppelt an einen von Hofstede bestätigten extremen Individualismus, der letztlich in Exzentrizität gipfeln kann. Indem der Individualismus auch den anderen zugestanden wird, ergibt sich eine große Bereitschaft, deren Ansichten zu tolerieren, die einer geringen Neigung, sich in die Angelegenheiten anderer einzumischen, entspricht. Die „größere Indirektheit in Sprechakten korreliert [...] mit einer stärkeren Beziehungsorientierung“ (Casper-Hehne 1998: 95). Als Beispiel werden Routineformeln genannt, die am Anfang und am Ende eines Gesprächs eingeflochten werden, z.B. eine Frage nach der Befindlichkeit des Gegenübers. Demgegenüber bevorzugen Deutsche sachorientierte und längere Formulierungen, die auf eine dem Ernstmodus nahestehende Gesprächshaltung hinweisen. Die Beziehungsorientierung der Briten ist unter dem Aspekt der Höflichkeit zu sehen. Sie gebietet es auch, dass Schweigen in einer Unterhaltung unter allen Umständen vermieden werden sollte, denn es wird als „ unhöflich und peinlich empfunden“ (Casper-Hehne 1998: 95). Die Erfahrung zeigt, dass humorvolle Bemerkungen, eventuell ein beiläufig eingestreuter Witz, eine Situation retten können, bevor eine unangenehme Stille sich breit macht.

Aufgrund ihrer Ernsthaftigkeit und Sachorientierung neigen Deutsche dazu, Kritik offen und direkt vorzutragen und die Konfrontation im Sinne eines Entweder-oder in der Debatte zu suchen, während Angehörige angelsächsischer Kulturen im Allgemeinen den Gedanken der sozialen Interdependenz in den Vordergrund stellen, ein großes Harmoniebedürfnis bekunden und daher Komplimente machen, „[s]elbst wenn etwas überhaupt nicht gefällt“ (Casper-Hehne 1998: 96), beispielsweise in Form der Litotes *“That’s not too bad”*. Dieses Verhalten, das ein Herunterspielen von Mängeln darstellt, steht häufig in Verbindung mit Mitteln der verbalen Komik, die dazu dienen können, durch die Betonung der positiven Aspekte Gesprächsinhalte in einer entspannten Atmosphäre zu vermitteln und offene Konflikte zu vermeiden (vgl. 4.4.5). Auf eine vorherrschende Beziehungsorientierung deutet auch hin, dass Briten Zurückhaltung bei Beschwerden üben und Wut und Ärger in angelsächsischen Kulturen kaum offen gezeigt werden (Casper-Hehne 1998: 87 und 97). Diese auf Gelassenheit, die Wahrung des seelischen Gleichgewichts und der äußeren Form ausgerichteten Verhaltensweisen signalisieren Verbindlichkeit und können daher in der interkulturellen Kommunikation zu Missverständnissen bei Deutschen führen. Häufig identifizieren sie nämlich Unmutsbekundungen nicht als solche, besonders, wenn sie mit einem verbindlichen oder humorvollen Ton einhergehen, denn sie werden von Kindheit an darauf eingestellt, nichts ernst zu nehmen, das nicht ernsthaft und sachlich vorgetragen wird (vgl. 4.5.2). Die neutrale Bewertung einer Angelegenheit wird einem Deutschen durch die Indirektheit der Aussage erschwert, nicht zuletzt, weil sie im Kontext mit etwas Wichtigem von ihm nicht erwartet wird. Umgekehrt kann man davon ausgehen, dass eine an einen Briten gerichtete Ermahnung, die von einem ironischen

Unterton verdeckt wird (*insinuation*), ihn zwar umso mehr treffen, aber nicht brüskieren wird, wie dies bei einer offenen und direkten Zurechtweisung der Fall wäre.

Der bei Hofstede vorliegende Befund, der Maskulinitätsindex sei in deutschsprachigen Kulturen hoch und in englischsprachigen durchschnittlich ausgelegt (Clyne 1996: 30), korreliert mit der Tendenz der Deutschen zur Konfrontation und Direktheit in der Kommunikation. Sie erweisen sich damit als stärker an männlichen Verhaltensmustern ausgerichtet als Angelsachsen, die eher auf Balance und Harmonie bedacht sind. Diese im Kompromiss zwischen Maskulinität und Femininität aufgehobene Neigung bestätigt die Affinität der Briten zur verbalen Komik, indem deren Eigenschaft als Ausgleichsmittel hervortritt (vgl. 4.4.2).

Die im Zusammenhang mit dem Understatement getroffene Feststellung, dass Briten ihr Licht gern unter den Scheffel stellen (vgl. 4.2.6.4), erhellt die Tatsache, dass in angelsächsischen Kulturen Machtunterschiede und Privilegien in der Kommunikation nicht offen zutage treten, wodurch menschliche Beziehungen weniger förmlich gestaltet werden. Die Betonung des Selbstbewusstseins und die Zurschaustellung von Autorität und Macht, wie sie häufig im deutschen Kulturbereich zu beobachten sind, verbieten sich in Großbritannien wie selbstverständlich (vgl. Casper-Hehne 1998: 94), wie u.a. das geringere Interesse an Titeln und der vorwiegende Gebrauch des Vornamens in der Anrede dokumentieren. Nichtsdestoweniger wird die Machtdistanz von Hofstede in beiden Kulturbereichen als niedrig eingestuft, d.h. die Tatsache, dass die Macht ungleich verteilt ist, wird von den weniger Mächtigen im Sinne von Kooperation akzeptiert, welche augenscheinlich nicht unmittelbar vom Anteil der verbalen Komik in der Kommunikation abhängig ist.

Hofstedes Kriterium der Unsicherheitsvermeidung schließlich korreliert in hohem Maße mit den humorabhängigen Eigenschaften der beiden Kulturen. Der bei Briten vorliegende niedrige Wert ist mit einer größeren Flexibilität verknüpft und deutet darauf hin, dass sie nicht so sehr an der Einrichtung und Einhaltung von verbindlichen Vorschriften interessiert sind wie Deutsche. Diese zeigen ihrerseits ein großes Bedürfnis nach Sicherheit, die sie durch minutiöse Planung und detaillierte Regelsysteme zu gewährleisten suchen (vgl. Casper-Hehne 1998: 84f), wodurch die Entfaltung von Kreativität und Improvisationstalent in den Hintergrund gerät und ein Hang entsteht, Abweichungen und Ausnahmen nicht ohne Umschweife zu akzeptieren. Eine solche Haltung ist dem Humor abträglich, der es ermöglicht, Dissens nach der paradoxen Formel *Let's agree to differ* zu tolerieren und Regelverstöße von geringem Gewicht zu ignorieren, wie es im angelsächsischen Kulturbereich weitgehend der Fall ist. Mit dieser Haltung eng verbunden ist die Neigung zur Paradoxie (vgl. 4.2.6.2), die es im Kontext des verbalen Humors und im Spannungsfeld widersprüchlicher Begriffe erlaubt, die Bedeutung von Wertmaßstäben zu relativieren und diese flexibel zu handhaben. Die Erkennt-

nisse bezüglich des Kriteriums der Unsicherheitsvermeidung finden auch eine Parallele im Zusammenhang zwischen verbaler Komik und Kreativität, welche bekanntlich ihren größten Wirkungskreis jenseits fester Regeln entfaltet, die die Phantasie einengen (vgl. 4.4.7).

Im Hinblick auf die den Briten zugeschriebene höhere Angstschwelle, die eine größere Risikobereitschaft mit sich bringt, lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass das Wissen um die Distanz, die sich aus einer von Humor getragenen Einstellung zur menschlichen Existenz ergibt, ein unerschütterliches Gefühl der Überlegenheit verleiht und Bedenken eher verfliegen lässt in dem Bewusstsein, dass sich vollkommene Sicherheit nicht erzielen lässt.

Beide Kulturen verfolgen die gleichen Ziele, nämlich ihren Fortbestand und die Existenzgrundlage ihrer Mitglieder zu sichern durch größtmögliche Anpassung der Individuen an das gegebene politische System und die darin vorherrschenden Konventionen und ethischen Vorstellungen. Lediglich die Wege, auf denen diese Ziele erreicht werden, d.h. wie Abweichungen von der Norm behandelt bzw. geahndet werden, unterscheiden sich, nicht zuletzt hinsichtlich der Einstellung zum Humor und der Häufigkeit, mit der komische Sprechereignisse im Anpassungsprozess zur Anwendung kommen.

## 5 Didaktische Überlegungen zur Überwindung der Verständnisschwierigkeiten

### 5.1 Schlussfolgerungen und didaktische Ausgangssituation

Aus der vergleichenden Zusammenführung der Ergebnisse resultiert die Schlussfolgerung, dass eine ausführliche Auseinandersetzung mit britischem Humor im Englischunterricht geboten erscheint, um die Verständnisschwierigkeiten auszuräumen, die sich vielfach ergeben, wenn die Kommunikation mit Briten in den Spaßmodus überwechselt. Eine reibungslose interkulturelle Kommunikation zu gewährleisten, erfordert nicht allein die Vermittlung von Kenntnissen über die Eigenarten verbaler Komik der Zielsprache und die mit ihr verbundene spezielle Art des Humors, sondern daneben auch die Betrachtung von deren Verwendungsmöglichkeiten und Eigenschaften im Allgemeinen. Dieser Aspekt erscheint umso gewichtiger, als er über einen individuellen und kollektiven Bewusstwerdungsprozess die Voraussetzungen für ein volles Verständnis von Angehörigen der anderen Kultur schafft, das wiederum die Grundbedingung für die Anwendung verbaler Komik als Rezipient oder Autor darstellt.

Geht man von dem Grundgedanken aus, dass die Gemeinsamkeiten des englischen und des deutschen Kulturbereichs bezüglich der verbalen Komik bei weitem überwiegen, dann ist der Zugang zum britischen Humor aufgrund der engen kulturellen Bindungen, die zwischen beiden Nationen existieren, nicht so unwegsam, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Wie in Paragraph 4.1.2 dargelegt, ergeben sich humorbedingte Kommunikationsprobleme in erster Linie aufgrund einer verschiedenartigen Auffassung von dem, was Humor einschließt und bedeutet, während die Gestaltungsmöglichkeiten der verbalen Komik in beiden Sprachen zwar unterschiedlich, aber dennoch als ebenbürtig anzusehen sind.

#### 5.1.1 Relative Indifferenz der britischen Seite

Die interkulturellen Unterschiede wahrzunehmen, verständnisvoll zu tolerieren und für eine einvernehmliche Kommunikation mit Briten einzutreten, ist offenbar in erster Linie die Aufgabe der deutschen Seite, wie den Ausführungen John Hoopers zu entnehmen ist, der die Haltung seiner Landsleute zur deutschen Kultur in dem Artikel *Why can't we love the Germans?* vom 28. Januar 2000 folgendermaßen darstellt:

The Germans' fondness for Britain is as unrequited and as touching as the British love for Italy. The Deutsch-Englische Gesellschaft – not the only Anglo-German friendship society in Germany – has 20 branches. [...] So, while a lot of Germans feel that they have to come to Britain to learn English, the British do not feel the same compunction in reverse. The result is that they know us a great deal better than we know them. A lot of Germans,



for example, are aware that Britain has become a multi-racial society. The same is scarcely true in reverse (2000: URL).

Diese Bemerkungen zeigen deutlich, dass Deutsche – nicht zuletzt dadurch, dass Englisch in ihrem Land an fast allen weiterführenden Schulen als erste Fremdsprache gelehrt wird – sehr stark an Informationen über Großbritannien interessiert sind. Briten hingegen legen gegenüber Deutschland ein gewisses Misstrauen an den Tag, das sowohl durch die Nazi Herrschaft und seine Rolle im Zweiten Weltkrieg als auch durch dessen Machtposition innerhalb der Europäischen Union nach der Wiedervereinigung genährt wird (vgl. Hooper 2000: URL). Dies sollte keineswegs bei den Deutschen zu der Reaktion führen, ihre Bemühungen um ihr europäisches Partnerland einzustellen oder sich indifferent zu zeigen<sup>58</sup>, sondern zu begreifen, dass es an ihnen ist, die innere Größe aufzubringen, die interkulturelle Kommunikation einseitig voranzutreiben, allerdings ohne sich anzubiedern.

### 5.1.2 Aufgaben der deutschen Seite im Kontext von Humor

Als Voraussetzung für das Vorhaben, den interkulturellen Dialog einseitig aufzunehmen, ist neben einem hohen Maß an rational gesteuertem Verständnis eine große Portion Humor erforderlich, der dabei helfen kann, die emotionalen Defizite, welche durch die oben erwähnte unerwiderte Liebe entstehen, zu kompensieren. Die didaktischen Erwägungen richten sich also auch darauf aus, das Humorpotential zu entfalten, das Deutschen zur Verfügung steht, um es in den Dienst der Erhaltung und Intensivierung der deutsch-britischen Beziehungen zu stellen. Eines der wesentlichen Ziele besteht darin, eine allgemeine Humorkompetenz herauszubilden, die es ermöglicht, die infrakulturelle ebenso wie die interkulturelle Kommunikation vollkommen unvoreingenommen zu betreiben, um stereotype Vor- und Fehleinstellungen gegenüber dem Andersartigen und Fremden zu überwinden. Diese Forderung klingt an in Attardos Ausführungen zum idealen Sprecher-Hörer eines Witzes (1994: 197), steht jedoch auf einer viel breiteren Basis, da sie impliziert, dem Humor als Ausgleichsmittel eine Schlüsselstellung innerhalb der interkulturellen Kommunikation beizumessen.

Hinsichtlich der Vermittlung des Englischen als Fremdsprache ergibt sich aus dieser Überlegung die didaktische Notwendigkeit, Lernende mit dem Wesen des britischen Humors vertraut zu machen, so dass sie u.a. in die Lage versetzt werden, entsprechende fremdsprachliche Texte angemessen zu rezipieren und interkulturelle Gesprächssituationen in dem Sinn optimal zu gestalten, dass sie komische Sprechereignisse verstehen und verbale Komik einsetzen können, um eine entspannte Atmosphäre herbeizuführen. Aus der Zusammenführung

---

<sup>58</sup> So wäre es vorstellbar, die englische Sprache vom didaktischen Ansatz her als Weltsprache und *lingua franca* zu verstehen und sie von der Kultur abzukoppeln, die sie hervorbrachte.

der Ergebnisse geht deutlich hervor, dass eine eingehende Beschäftigung mit den vornehmlichen Phänomenen der britischen verbalen Komik, also dem Paradoxon, der Antiklimax, dem Understatement, dem schwarzen Humor und der beißenden Ironie, unabdingbar ist, um Verständnisprobleme aufzuspüren und zu bewältigen.

Um die Möglichkeiten der interkulturellen Verständigung zu mehrten, sollten Deutsche dazu bereit sein, der verbalen Komik mehr Platz einzuräumen. Das für britischen Humor typische aggressive Element, das beispielsweise im mangelnden Respekt vor Autoritäten zum Ausdruck kommt (vgl. Gelfert 1998: 76), schwarzer Humor und Sarkasmus sollten im Interesse einer erfolgreichen Kommunikation jedoch ausgespart werden. Es geht keineswegs darum, die britischen Charakteristika zu imitieren, sondern vielmehr um die vorurteilsfreie Tolerierung der anderen Art verbaler Komik, mit deren Formen, typischen Situationen und soziokulturellem Hintergrund der deutsche Gesprächspartner vertraut sein sollte.

Eines der wesentlichen Ziele sollte es sein, deutschen Schülerinnen und Schülern zu vermitteln, dass die Anwendung des Spaßmodus entgegen der allgemeinen Neigung, die in Paragraph 4.5.2 beschrieben wird, nicht automatisch mit Oberflächlichkeit und Unsachlichkeit verbunden werden sollte. Denn eine der Voraussetzungen für eine erfolgreiche Kommunikation mit Briten besteht darin, den für Deutsche typischen Rückschluss vom Spaßmodus auf die mangelnde Seriosität des Autors zu unterlassen. Das bedeutet nicht die Trennung des Autors von der Kommunikationssituation und dem Gesprächsgegenstand, jedoch eine andere Beurteilung der Eigenschaft des Autors, indem dieser trotz Anwendung des Spaßmodus als Gesprächspartner ernst genommen wird.

## **5.2 Bestimmung der Lernziele**

### **5.2.1 Übergeordnetes Lernziel: Humorkompetenz**

Ziel der Bemühungen im Kontext der interkulturellen Kommunikation mit Briten ist die Schaffung einer Humorkompetenz, die komplementär zum vornehmlichen Ziel des Englischunterrichts, der Entfaltung der allgemeinen Kommunikationskompetenz, welche aus den vier Fertigkeiten Sprechen, Hörverstehen, Schreiben und Leseverstehen besteht (Bausch et al. 1995: 162), zu sehen ist. Die Entwicklung von Humorkompetenz basiert auf der Beherrschung der Funktions- und Wirkungsweise eines wesentlichen Teils des Instrumentariums der verbalen Komik. Einen weiteren Bestandteil stellt das Wissen über den soziokulturellen Hintergrund dar, der einem komischen Sprechereignis zugrunde liegt. Schließlich können aus dem Lernprozess durch Erkenntnisse hinsichtlich der kommunikativen Funktionen verbaler Komik (vgl. 4.4) und den bewussten Umgang mit ihr entscheidende Impulse für die Persönlichkeitsentfaltung der Lernenden erwachsen, z.B. Toleranz und psychische Balance.

Das Lernen im Kontext von Humorkompetenz sollte sich keineswegs allein auf interkulturelle Aspekte beschränken, sondern auch auf die generelle kommunikative Kompetenz, die soziale Kompetenz und die Persönlichkeitsbildung der Schülerinnen und Schüler abzielen, die ihrerseits indirekt auf das Verhalten in der interkulturellen Kommunikation zurückwirken. Die Herausbildung von Fertigkeiten auf kognitiver Basis ist zwar als Schwerpunkt der pädagogischen Arbeit im Bereich der verbalen Komik und des Humors anzusehen, doch zielt sie letztlich darauf ab, allgemeine Verhaltensänderungen im affektiven Bereich herbeizuführen.

### **5.2.2 Der Humorkompetenz zugeordnete Lernziele**

Die Kompetenzbereiche, die der Herausbildung von Humorkompetenz dienen, lassen sich vier interdependenten Lernzielfeldern zuordnen:

- Kenntnisse im Bereich des Instrumentariums der verbalen Komik,
- Fertigkeiten zur Entwicklung der interkulturellen Kompetenz,
- Fertigkeiten zur Verbesserung der generellen kommunikativen Kompetenz und
- Fähigkeiten zur Entfaltung der Persönlichkeit und der sozialen Kompetenz.

Die Anordnung der Lernziele orientiert sich an einer Progression hinsichtlich Schwierigkeitsgrad und Komplexität sowie der Abfolge von kognitiven und affektiven, rezeptiven und produktiven, formalen und inhaltlichen Aspekten. Ihre Erreichung wird aufgrund von Überschneidungen zwischen den Feldern und ihren Wechselwirkungen, vornehmlich zwischen den

kognitiven und den affektiven Lernzielen, im Lernprozess nicht in der Reihenfolge stattfinden, in der sie in der folgenden Darstellung erscheinen.

Die Lernziele beziehen sich einerseits auf das Verhalten, das von den Schülerinnen und Schülern während und nach der Aneignung des Wissens, der Fertigkeiten und Fähigkeiten erwartet wird, andererseits enthalten sie auch Hinweise auf die Unterrichtsinhalte, die sich aus der Auswertung der Ergebnisse der Untersuchung zu interkulturellen Unterschieden und Gemeinsamkeiten von Briten und Deutschen ergeben.

#### 5.2.2.1 Lernzielfeld des Instrumentariums der verbalen Komik

Die Lernziele im Bereich des Instrumentariums der verbalen Komik sind im Wesentlichen kognitiver Natur und auf die Vermittlung der für die Humorkompetenz grundlegenden Kenntnisse ausgerichtet. Obwohl es zunächst lediglich darum geht, die Schülerinnen und Schüler in allgemeiner Form mit der Terminologie vertraut zu machen, sollen sie von vornherein mit Textbeispielen konfrontiert werden, die für den britischen Humor charakteristisch sind, damit der Übergang zu den anderen Lernzielfeldern sich verhältnismäßig nahtlos vollziehen kann.

Zunächst sind die fundamentalen Elemente und Formen der verbalen Komik in geeigneten kürzeren Texten zu erkennen und unter Verwendung der Grundbegriffe richtig zuzuordnen. Dies kann weitgehend anhand des für diese Untersuchung entwickelten Analysemodells geschehen.

Nachdem die Schülerinnen und Schüler mittels repräsentativer britischer *jokes* die Begriffe im Umfeld der Inkongruenz und der Opposition semantischer Skripten in der Anwendung erfahren und die drei Phasen eines komischen Sprechereignisses (vgl. 2.3.1) identifiziert haben, wenden sie sich den Erscheinungen der linguistischen Ebenen zu, die die komischen Effekte hervorrufen (vgl. 2.3.4). Es kann sich aufgrund der komplexen Anlage der Genese der Inkongruenz nur um eine erste Annäherung handeln, in der die semantische Komponente, u.a. mit Homophonie und Polysemie, im Mittelpunkt steht, während die anderen Ebenen im weiteren Verlauf des Lernprozesses zur Sprache kommen.

Die im Analysemodell in der Diskursebene I zu findenden Formelemente, die auf die *General Theory of Verbal Humor* von Attardo und Raskin (vgl. 2.2.1.5) zurückgehen, sind im Anschluss zu behandeln. Zur Vermittlung der wesentlichen logischen Mechanismen, also der komischen Umkehrung, der inadäquaten Analogie und der pseudologischen Erklärung sowie der Elemente der sprachlichen Gestaltung mit besonderer Berücksichtigung der Ironie und ihrer Spielarten eignet sich die Behandlung von Wortspielen verschiedener Art. Die Lernenden sollten im Anschluss daran in der Lage sein, die wesentlichen Varianten der verbalen Komik sowie die verschiedenen sprachlichen Kategorien, in deren Kontext Humor wirksam

wird, zu erkennen und von einander zu unterscheiden.

Zur nun folgenden Beschreibung der Wirkungsweise und Funktion komischer Sprechereignisse werden verstärkt längere Texte herangezogen, die eine differenzierte Analyse erlauben. Die Betrachtung bezieht sowohl das Lachen selbst, den Effekt der Entspannung und das Gefühl der Überlegenheit mit ein, ebenso wie die beabsichtigten oder unbeabsichtigten Folgeerscheinungen verbaler Komik. Deren Verwendungsmöglichkeiten und die mit ihr zusammenhängenden Intentionen, die im Analysemodell der Diskursebene II zugeordnet und die in Kapitel 4.4 unter dem Titel „Funktionen verbaler Komik“ eingehend abgehandelt werden, sollten abschließend benannt und erläutert werden mit Blick auf die folgenden Lernzielfelder, die zunehmend affektive Aspekte einschließen.

#### 5.2.2.2 Humorbezogene Lernziele zur interkulturellen Kommunikation

Nachdem die kognitive Basis vorhanden ist, mit deren Hilfe die Phänomene der verbalen Komik und des Humors in einem allgemeinen Rahmen erfasst werden können, gilt es nun als Vorbereitung auf die Dimension der interkulturellen Kommunikation die Besonderheiten englischer verbaler Komik wahrzunehmen und zu beschreiben. Die auf den interkulturellen Dialog ausgerichteten Lernziele entsprechen der von Gerhard Bach geforderten Herausbildung einer interkulturellen Kompetenz (1998: 195).

In einem ersten Schritt eignen sich die Lernenden Kenntnisse über das spezielle Potential an, das für komische Sprechereignisse in der Zielsprache zur Verfügung steht. Es wird ein Einblick vermittelt in die Vielzahl von Homophonen und *puns* sowie in die Natur der maßgeblichen Erscheinungen der pragmatischen Ebene, wie sie das Paradoxon, die Antiklimax, das Understatement und der schwarze Humor darstellen (vgl. 4.2.6). Dabei kann aufgezeigt werden, dass viele komische Sprechereignisse unübersetzbar sind, weil sie auf idiomatischen Ausdrücken und Denkmustern beruhen, die für das Englische charakteristisch sind (vgl. 4.3 und Alexander 1997: 180).

In einer kontrastiv angelegten Unterrichtsphase ergibt sich die Erkenntnis, dass Humor im englischen Alltag viel stärker verbreitet ist als im deutschen und dass bei Briten die Tendenz besteht, die alltäglichen Dinge des Lebens leicht zu nehmen (vgl. Alexander 1997: 178). Hieraus wird der Schluss abgeleitet, dass verbale Komik sich nicht nur in informellen sondern auch in formellen Kontexten findet (vgl. Alexander 1997: 179).

Die Lernenden kommen schließlich zu der Einsicht, dass verbale Komik, die von Briten vorgetragen wird, nicht als verständnishemmend aufgefasst werden sollte, sondern grundsätzlich als Gleit- und Ausgleichsmittel zu verstehen ist, das die Kommunikation beflügeln und helfen soll, sie interessant zu gestalten (vgl. 4.4.2). In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis

darauf sinnvoll, dass diese Eigenschaft zwar gemeinhin mit Humor in Verbindung steht, jedoch von Briten bewusst und in viel höherem Maße genutzt wird als von Deutschen.

Im Anschluss ergibt sich die Gelegenheit, soziokulturelle Differenzen aufzuspüren, zu beschreiben und Strategien zur ihrer Überbrückung zu erarbeiten, die sich aus den Erkenntnissen zu den Bereichen und dem Stellenwert des Humors im Englischen und im Deutschen ergeben. Dem bisherigen Lernfortschritt entsprechend erfolgt nun die Umsetzung der letzten Stufe des Analysemodells, nämlich der explizite Hinweis darauf, dass die Aneignung von Kenntnissen zum soziokulturellem Hintergrund für das Verstehen verbaler Komik notwendig ist, und zwar sowohl bezogen auf spezielle komische Sprechereignisse als auch auf britischen Humor im Allgemeinen. Die signifikanten Unterschiede zwischen britischem und deutschem Humor (vgl. 4.5) werden ausführlich erörtert, um sie im weiteren Verlauf des Lernprozesses auf andere komische Sprechereignisse übertragen zu können. Im Zusammenhang mit den Unterschieden ergibt sich die Erkenntnis, dass im Spaßmodus Gesagtes im englischen Kulturbereich durchaus als wichtig eingeschätzt wird, während es im deutschen gewöhnlich als unwesentlich abgetan wird (vgl. 4.5.2). Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf dem sich anschließenden Bewusstwerdungsprozess, der sich aus der Feststellung ergibt, dass verbale Komik nur einen besonderen sprachlichen Modus, nämlich den Spaßmodus nutzt, mit dem Informationen ebenso übermittelt werden können wie mit dem Ernstmodus, denn beide Modi unterscheiden sich in der Art der Dekodierung. So ergibt sich bei den Lernenden eine neue Sehweise gegenüber dem britischen Humor, die man als neutral bezeichnen könnte.

Auf dieser Grundlage lassen sich tabuisierte Themen der Fremdkultur benennen, die sich im Bereich der deutschen Sprache nicht finden, um sie in der interkulturellen Kommunikation zu vermeiden (vgl. 4.4.4 und 4.5.1.3). Im affektiven Bereich der Lernziele schließt sich nun die allgemeine Forderung an, verbale Komik nur dann anzuwenden, wenn Sicherheit herrscht, dass die Gefühle der Mitglieder der anderen Kultur nicht verletzt werden können.

Mit Nachdruck sollte aufgezeigt werden, dass ein erfolgreicher interkultureller Dialog nur möglich ist, wenn die andere Kultur als gleichwertig betrachtet wird. Zugleich kann an Beispielen, wie sie in Paragraph 4.4.9 zitiert werden, der abträgliche Charakter einer ethnozentrischen Haltung demonstriert werden.

Aus der Tatsache, dass zahllose Vorurteile auf beiden Seiten existieren, wird die Erkenntnis abgeleitet, dass sie gleichsam die Voraussetzung für die Einordnung der Maßstäbe und Einstellungen der jeweils Anderen in das eigene Denksystem darstellen (vgl. Kiel 1997: 11). Der Einsicht, dass Werturteile und Vorurteile ein tieferes Verständnis verhindern, sofern sie als irreversibel angesehen werden, folgt der Schluss, dass Voreinstellungen revidiert werden müssen, sobald sie sich als falsch herausstellen, um einen unvoreingenommenen Standpunkt

einzunehmen, welcher für die interkulturelle Kommunikation unabdingbar ist. Für die Umsetzung dieses Lernziels steht das Konzept der Perspektivenübernahme zur Verfügung (vgl. Melde 1997). Ein Hinweis auf die „positive Strategie bei Distanz“ (Birkenbihl 1987: 101) ist in diesem Kontext durchaus angebracht, um den Willen der Lernenden zu stärken, sich der Herausforderung zu stellen, die interkulturelle Kommunikation angesichts der relativen Indifferenz der britischen Seite unbeirrt zu suchen und zu betreiben.

Die positiven Eigenschaften des Humors können nun bewusst eingesetzt werden, indem sie dazu beitragen, Verständnisprobleme und Missverständnisse durch eine tolerante Grundhaltung zu überwinden (vgl. Donnerstag 1997: 32) und sich durch größtmögliche Identifizierung mit den der fremden Kultur angehörenden Gesprächspartnern affektiv zuwenden (vgl. Keller 1997: 52).

### 5.2.2.3 Humorbezogene Lernziele zur generellen kommunikativen Kompetenz

Auf die Ausbildung von Humorkompetenz bezogen, umfasst das Lernzielfeld der generellen kommunikativen Kompetenz die mit verbaler Komik verbundenen Fertigkeiten und Fähigkeiten, die sowohl im interkulturellen als auch im intrakulturellen Dialog relevant sind und auf die Humorkompetenz allgemein zurückwirken.

Nachdem die Grundbegriffe des Instrumentariums der verbalen Komik bekannt sind, sollten die Lernenden dazu in der Lage sein, komische Sprechereignisse in der Literatur, in anderen Medien (Fernsehen etc.) sowie in Alltagsgesprächen zu identifizieren, d.h. die Kennzeichen des Spaßmodus und den Übergang vom Ernstmodus in den Spaßmodus bewusst wahrzunehmen. Damit verbunden ist die Fähigkeit, auf komische Sprechereignisse adäquat zu reagieren (z.B. durch Lachen), sie entsprechend zu würdigen und genießend zu rezipieren.

In einem weiteren Schritt sind die poetischen Strukturen verbaler Komik zu durchschauen und zu erklären. Sodann kann eine humorvolle Aussage auf ihre zu erwartende Wirkung hin beurteilt werden, so dass es den Lernenden nunmehr möglich ist, beispielsweise zu erkennen, wann es angebracht ist, ironische Bemerkungen zu machen und wann nicht.

Der Übergang von rezeptiven zu produktiven Fertigkeiten vollzieht sich, indem zunächst imitativ, später jedoch weitgehend frei gestaltend Wortspiele, Limericks oder andere komische Sprechereignisse in der Fremdsprache verfasst werden.

Dem Prinzip der Progression von schriftlichen zu mündlichen Äußerungen folgend, werden die Lernenden aufgefordert, sich an Dialogen, die von Humor bestimmt sind, angemessen zu beteiligen. Es dürften sich größere Unterschiede hinsichtlich der Neigungen und Begabungen des Einzelnen zeigen, wenn es darum geht, eine Unterhaltung durch spritzige und witzige Bemerkungen interessant zu gestalten, dennoch sollte jeder Gesprächsteilnehmer dazu ermu-

tigt werden, sich aktiv zu beteiligen. Die kreative Funktion der verbalen Komik, die als spielerisches Element zur Entfaltung von Fantasie einsetzbar ist (vgl. 4.4.7), kann an dieser Stelle hervorgehoben werden.

Die bisher in schriftlicher oder mündlicher Form produzierten Texte geben Anlass zu der Feststellung, dass Funktion und Wirkungsweise eines komischen Sprechereignisses gezielt genutzt werden können, z.B. zur Entspannung einer prekären Gesprächssituation, zur Erleichterung der Klärung von schwierigen Zusammenhängen, zur Freisetzung psychischer Energien und zur Distanzierung von einem Gegenstand, um ihn letztlich objektiv betrachten zu können (vgl. 4.4).

In einer vorgegebenen fiktiven Konfliktsituation allgemeiner oder persönlicher Art, die in einem Dialog ausgetragen wird, soll nun der Spaßmodus genutzt werden mit dem Ziel, trotz beträchtlicher „Meinungsverschiedenheiten“ die Kommunikation konstruktiv zu gestalten, indem die positiven Aspekte der Dinge und Personen in den Vordergrund gerückt werden. Dabei wird gleichzeitig geübt, wie die Ventilfunktion der verbalen Komik einsetzbar ist, um sich abzureagieren, ohne andere zu verletzen (vgl. 4.4.8). Auf diese Weise lernen die Beteiligten, sich der Spielebene des Spaßmodus zu bedienen, um bei Konflikten und Unstimmigkeiten die Wirklichkeit aus einer veränderten Perspektive anzuschauen und ggf. neue Lösungsmöglichkeiten und Ergebnisse zutage zu fördern<sup>59</sup>.

Nach der Erreichung der Lernziele, die der generellen kommunikativen Kompetenz zugehören, stellt sich quasi als Quintessenz die Erkenntnis ein, dass menschliche Kommunikation durch positive Signale, die aus einer humorvollen Grundhaltung erwachsen, erfolgreich gestaltet werden kann.

#### 5.2.2.4 Humorbezogene Lernziele zur Persönlichkeitsentfaltung

Die Lernziele, die zur Persönlichkeitsentfaltung beitragen, sind von hoher Komplexität und vorwiegend affektiver Natur. Sie lassen sich direkt auf die Definition des Humors zurückführen, die in Paragraph 2.1.1 zu finden ist, denn sie sind darauf ausgerichtet, im Individuum die Neigung zu erzeugen, stets eine heitere Grundhaltung an den Tag zu legen und dem Humor einen entsprechenden Platz in der Kommunikation einzuräumen.

Im Laufe des Lernprozesses sollte sich in zunehmendem Maße die Absicht zeigen, durch Wahrung von Distanz mittels Humor geistige Verkrampfung und blinden Aktionismus vermeiden und ein besonnenes und zielgerichtetes Handeln in Problemsituationen anstreben.

---

<sup>59</sup> Um die Ausführung der zu diesen Lernzielen notwendigen Tätigkeiten zu erleichtern, kann ein Filmausschnitt, etwa aus der oben analysierten Szene *THE GERMANS* von Cleese & Booth, herangezogen werden. Als so genanntes Negativbeispiel ist sie besonders gut dazu geeignet, die kreativen Ressourcen der Lernenden zu stimulieren.



Aufgeschlossenheit und Offenheit für neue Ideen, aus denen heraus sich Einfallsreichtum und Kreativität entwickeln können (vgl. 4.4.7), sind weitere anzustrebende Ziele.

Die Lernenden sollen in die Lage versetzt werden, die Vorteile einer humorvollen Grundhaltung zu nutzen, um Toleranz zu üben und Vorurteile abzubauen. Dabei gewinnen sie die Einsicht, dass Kommunikation durch Einvernehmlichkeit und Kooperation unter Partnern und nicht durch kämpferisches Gegeneinander geprägt sein sollte. Dieses Lernziel ergibt sich als Schlussfolgerung aus der tendenziösen Darstellung der deutschen Literatur durch George Meredith, die in Paragraph 4.5.4 dargestellt wird. Gleichzeitig entspricht es einem Wesensmerkmal des „sachsonischen“ Typus bei Galtung. (vgl. 4.5.1.1).

Sie vermögen verdeckte Charakterzüge an anderen Personen oder sich selbst zu entdecken, indem sie die Funktionen der Distanzierung und der Identifizierung bewusst nutzen, die die verbale Komik bereitstellt, und sie erkennen im Kontext der Introspektion die besondere Rolle der Selbstironie (vgl. 4.2.6.8).

Die Lernenden lassen nach und nach die Bereitschaft erkennen, Vergnügen als Gegengewicht zum zielgerichteten Denken bewusst einzusetzen, um ihre Leistungsfähigkeit zu erhalten und im entscheidenden Moment einsetzen zu können (vgl. Apter 1997: URL).

Schließlich gelingt es ihnen, die Mittel der verbalen Komik anzuwenden, um Lebensenergie zu gewinnen und mit Angstzuständen und widrigen Umständen fertig zu werden, um von der Überlegenheit zu profitieren, die eine humorvolle Einstellung mit sich bringt (vgl. 2.2.2.4).

### **5.3 Verbale Komik und Humor im Englischunterricht**

#### **5.3.1 Stellenwert der verbalen Komik und des Humors im Unterricht**

Um der entscheidenden Rolle des Humors im Interesse einer adäquaten interkulturellen Kommunikation mit Briten gerecht zu werden, wäre es wünschenswert, der Entfaltung von Humorkompetenz innerhalb des Spracherwerbs einen bestimmten Platz einzuräumen. Eine Verankerung im Curriculum, wie dies beispielsweise beim Einzelaspekt „Shakespeare“ erfolgt ist (Bliesener et al. 1982: 13), wäre denkbar, um die erforderlichen Lernziele in vollem Umfang erreichen zu können. Zur Zeit kann die Behandlung des Themas „Humor“ bei den Lernzielen und Unterrichtsinhalten dem Aspekt der Sprachbetrachtung zugeordnet werden, der oft als „Sprachvergleich, meistens zwischen Fremd- und Muttersprache“ (Bliesener et al. 1982: 11) in Erscheinung tritt, oder im Bereich der Literatur vorgenommen werden unter „Formen der gestalteten Sprache kennenlernen, ihre Wirkungsweise erfahren und für die Schönheit von Sprachkunstwerken empfänglich gemacht werden“ (Bliesener et al. 1982: 12).

Der Fremdsprachenunterricht dient keineswegs nur der Vermittlung formalen literarischen oder landeskundlichen Wissens, sondern auf der Basis eines handlungsorientierten didaktischen Modells sollen die Lernenden befähigt werden, Werte und Denkmuster, die für die Kultur der Zielsprache charakteristisch sind, zu erkennen und in der Kommunikation konstruktiv mit ihnen umzugehen.

Im Sinne eines umfassenden und ganzheitlichen Ansatzes beim Sprachenlernen erscheint eine Revision der Einstellung vieler deutscher Englischlehrer, die davon überzeugt sind, dass ein ernsthafter und problemorientierter Unterricht nur möglich sei, wenn Komik außen vor bleibe, als notwendig.

#### **5.3.2 Indirektheit der Erfahrung englischer verbaler Komik**

Wie aus den bisherigen Ausführungen dieser Untersuchung hervorgeht, ist der Humor einer der wesentlichen soziokulturellen Aspekte der englischen Sprache. Zur Vermittlung seiner Erscheinungsform der verbalen Komik, die ihrem Wesen nach der der Realität enthobenen Spielebene zugeordnet wird, eignen sich literarische Texte in besonderem Maße, da sie „durch ihren Appell an das Vorstellungsvermögen in der Fantasie der Leser bzw. Lerner einen zielsprachigen Kontext entstehen lassen“ (Brusch/Caspari 1998: 169). Der spielerische Umgang mit Situationen und sprachlichen Mitteln, wie er in komischen Texten zu finden ist, beflügelt nicht allein die Fantasie sondern stimuliert die Lernenden auch dazu, sich intensiv

mit der Materie auseinander zu setzen.

Während ein *native speaker* die Gegenwart direkt erlebt, in der ein komisches Sprecherereignis entstanden ist, müssen dem Ausländer zusätzliche Erläuterungen bereitgestellt werden, um es vollends zu verstehen. Zeitgenössischer Humor, der teilweise in erheblichem Maße Wissen über den soziokulturellen Hintergrund des Landes voraussetzt, ist dem jeweils anderen Volk schwerer zugänglich zu machen als komische Texte aus der Vergangenheit, die in einer historisch klar umrissenen Epoche entstanden sind und damit objektive Anhaltspunkte für die Analyse bieten. Bei Texten wie Wildes *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* kann die Distanz zwischen einem englischen und einem deutschen Rezipienten zum Gegenstand durch das Studium der historischen Begleitumstände annähernd gleich gering werden, zumal die geschichtlichen Fakten für beide nur indirekt nachvollziehbar sind. Die Intensität des Erlebens des Komischen durch einen Nicht-Muttersprachler wird in einem solchen Fall lediglich herabgemindert durch sprachliche Feinheiten, die ihm nicht ohne weiteres zugänglich sind und möglicherweise durch die Unkenntnis gewisser Informationen, die einem *native speaker* quasi automatisch durch das Leben innerhalb des soziokulturellen Kontextes zuwachsen.

### 5.3.3 Funktionen der verbalen Komik und des Humors im Lernprozess

Verbale Komik bzw. Humor können in einem Lernvorgang, in dem es um ihren Stellenwert in der fremdsprachlichen Kommunikation geht, in zahlreichen verschiedenen Funktionen auftreten:

- als Gegenstand des Lernprozesses,
- als Gleit- und Ausgleichsmittel im Hinblick auf interkulturelle Kommunikation,
- als unterstützendes Element der generellen kommunikativen Kompetenz,
- als Mittel der Kommunikation im Unterricht,
- als mnemonisch relevantes Phänomen und schließlich
- als Bestandteil der Persönlichkeitsentfaltung der Lernenden.

Als Gegenstand des Lernprozesses wird verbale Komik in der Regel in Form von literarischen und nichtliterarischen Texten in schriftlicher Form oder zur Schulung des Hörverstehens mittels audiovisueller Medien präsentiert, um auf formale und inhaltliche Aspekte hin ausgewertet zu werden. Im Hinblick auf die interkulturelle Kommunikation und die generelle kommunikative Kompetenz tritt in erster Linie der entspannende Effekt der verbalen Komik in den Vordergrund, der ihre Funktion als Gleit- und Ausgleichsmittel bedingt. Diese Eigenschaft wird auch im Unterrichtsgespräch wirksam, wenn Humor ins Spiel kommt. Neben der Erleichterung der Aneignung von Wissen ist verbale Komik als Gleitmittel dazu geeignet, die

Lernatmosphäre so zu verändern, dass die mit der Unterrichtssituation gegebene Stressbelastung gemindert wird.

Die positive Wirkung der verbalen Komik als Medium und Informationsträger im Unterricht, die durch den Humor selbst und das entsprechende sprachliche Material entsteht, wird von Salvatore Attardo unter Verwendung zahlreicher Referenzen hervorgehoben (vgl. 1994: 211). Neben einer kaum zu unterschätzenden Motivation und einer erhöhten Aufmerksamkeit, die durch die Verwendung von komischen Texten bedingt sind, haben Elemente der verbalen Komik wie *puns*, die vielfach in Verbindung mit Alliteration in Schlagzeilen oder Werbeslogans auftreten, die Eigenschaft, nicht nur die Attraktivität sondern auch die Einprägsamkeit eines Sprechereignisses zu erhöhen (Alexander 1997: 96). Komische Sprechereignisse können auch verwendet werden, um spezielle allgemeine sprachliche Zusammenhänge deutlich zu machen, wie z.B. Limericks zur Demonstration phonetischer Probleme (vgl. Alexander 1997: 185). Auch der Begriff des Registers oder dialektale Unterschiede im Englischen können den Lernenden anschaulich mittels geeigneter komischer Sprechereignisse nahe gebracht werden.

Die Persönlichkeitsentfaltung, auf die letztlich in jeder Unterrichtssituation, bewusst oder unbewusst, eingewirkt wird, kann durch entsprechende affektive und nur in geringem Maße objektivierbare Lernziele, die zu einer humorvollen Grundhaltung und in der Folge zu erhöhter Lebensenergie beitragen, positiv beeinflusst werden.

### 5.3.4 Zeitlicher Rahmen und Unterrichtsinhalte

Im Englischunterricht geht es darum, im Rahmen der Sprach- und Literaturbetrachtung eine Sensibilisierung der Schülerinnen und Schüler für den britischen Humor anhand von Texten, u.U. mit Unterstützung von Bildmaterial herbeizuführen, indem möglichst alle Ebenen der verbalen Komik angesprochen werden.

Die systematische Behandlung des Komischen ist erst sinnvoll, wenn die Lernenden in der Lage sind, Ironie in ihren Nuancen zu erkennen und zu erklären. Die Fähigkeit hierzu ist erfahrungsgemäß kaum vor dem 16. Lebensjahr vorhanden und nicht nur von der individuellen Intelligenz abhängig, sondern auch von der Häufigkeit, mit der die Lernenden bisher mit ironischen Aussagen konfrontiert worden sind, insbesondere aber von der Bereitschaft, sich dem Phänomen gegenüber zu öffnen. Es ist daher empfehlenswert, sie behutsam an die Erscheinungsformen der Ironie heranzuführen, um keine Irritationen hervorzurufen und/oder Barrieren aufzubauen. Letztere können schon vorhanden sein durch die eigene Erfahrung mit Spott und Hohn. Besondere Vorsicht ist bei makabren Details geboten, die im Zusammenhang mit *black humour* stehen.

Gezielt sollten Kleinformen der Komik wie Witze, Limericks, Anekdoten oder lustige Ge-

schichten unter besonderer Berücksichtigung der für den englischen Humor typischen Komponenten, z.B. *black humour* oder Understatement in der Mittelstufe besprochen werden, und zwar in erster Linie unter inhaltlichen Gesichtspunkten. Eine formale Behandlung der verbalen Komik anhand von einfachen satirischen Texten, Fabeln oder Sketchen ist ab Klasse 11 möglich, wenn man davon ausgehen kann, dass die Schülerinnen und Schüler in der Lage sind, Inkongruenzen zu identifizieren und zu paraphrasieren sowie Ironie zu begreifen. Voraussetzung hierfür ist nicht nur eine gewisse mentale Reife, sondern auch hinreichende Kenntnisse im soziokulturellen und sprachlichen Bereich, die eine angemessene Würdigung der Komik und ihrer Funktion ermöglichen. Der Wortschatz sollte so weit entwickelt sein, dass Wortspiele mühelos erkennbar sind. Ebenso sollten grundlegende auf der Grammatik beruhende Phänomene und elementare Stilmittel zu erfassen sein.

Eine eingehende Analyse von komischen Sprechereignissen ist folglich von der gymnasialen Oberstufe (Kurstufe) an und während der ersten Phase des Studiums der Anglistik sinnvoll, um den für die britische Kultur typischen Charakter des Humors frühzeitig zu erfassen. Die vielfältigen Funktionen der verbalen Komik sollten dabei thematisiert werden.

Für die Behandlung der Formen und Wirkungsweise der verbalen Variante der englischen Komik im Unterricht ist die Analyse von Literaturwerken, insbesondere von Komödien oder Sketchen sowie zu ihnen vorliegende Filmaufzeichnungen der von Alltagssituationen oder Talkshows vorzuziehen, weil sich die einzelnen Erscheinungen in einem künstlerisch gestalteten und durchgeplanten Text vielfach in ihrer reinsten Form auffinden lassen und damit leichter erfassbar sind. Im Idealfall tradieren Werke der Literatur Bildungswerte verschiedener Art auf engstem Raum, so dass auf effektive Weise ein Einblick in die soziokulturelle „Landschaft“ der Zielsprache gewährt werden kann. Alltagssituationen und Talkshows hingegen sind dem Moment verhaftet und eher durch den Zufall bestimmt, können allerdings auch durch einzelne Beiträge Bildungserlebnisse vermitteln. Sie verbinden den Vorteil der Spontaneität mit der Möglichkeit der interaktiven Kommunikation, die für die Erfassung des Ursprungs komischer Äußerungen bessere Voraussetzungen bietet.

## 5.4 Konzept zur Entfaltung von Humorkompetenz

Die Umsetzung der der Humorkompetenz zugeordneten Lernziele (vgl. 5.2) folgt der Grundidee der These Mahadev L. Aptes: *“The degree of an individual’s proficiency directly affects his or her comprehension and appreciation of linguistic humor”* (1985: 211). Es ist das Ziel der pädagogischen Arbeit mit Ausdrucksformen der verbalen Komik, den Lernenden Mittel der Analyse an die Hand zu geben, so dass sie sich zu verstehenden Rezipienten und Autoren von Komik entwickeln können, die über die linguistische, soziolinguistische, pragmatische und strategische Kompetenz hinaus im Zusammenhang mit den kommunikativen Fertigkeiten Humorkompetenz besitzen.

Salvatore Attardo betrachtet Humorkompetenz in der Fremdsprache als Teil der allgemeinen kommunikativen Kompetenz, der im Fremdsprachenunterricht berücksichtigt werden sollte: *“[T]he capacity of making and understanding humor in L2 is part of communicative competence (CC) at large, and so should be taught as such”* (1994: 211). Attardo bezieht sich auf eine unveröffentlichte Arbeit von Gladys Vega, die 1989 ein Konzept hierzu vorlegte. Um das Wissen zu vermitteln, das dazu notwendig ist, sich im Spaßmodus in der Fremdsprache zu unterhalten, gilt es festzulegen, welche Kenntnisse hierzu im Einzelnen vorhanden sein sollten (vgl. Attardo 1994: 212). Während die Humorkompetenz nach dem Konzept von Vega den vier Fertigkeiten als fünfte hinzugefügt wird, erscheint sie in dem hier vorgestellten didaktischen Entwurf außerhalb der kommunikativen Kompetenz, da sie neben soziokulturellen auch persönlichkeitsbezogene Aspekte beinhaltet. Denn Humor umfasst mehr als verbale Komik, insofern als er quantitativ und qualitativ die individuelle Disposition ebenso wie die kollektive Mentalität von Menschen bestimmt (vgl. 2.1.1). Es bleibt unbestritten, dass Humorkompetenz einen sehr großen Einfluss auf die Qualität der allgemeinen und interkulturellen Kommunikation haben kann und dieser im Interesse der Vermeidung von kommunikativen Schwierigkeiten erheblich erhöht werden sollte.

Humorkompetenz umfasst einerseits übertragbare Spezialkenntnisse hinsichtlich der Anwendung verbaler Komik in der interkulturellen Kommunikation, andererseits ist das mit ihr zusammenhängende Wissen globaler Natur insofern, als es infrakulturell, also auch im Bereich der Muttersprache zur Anwendung kommen kann. Darüber sind auch auf die charakterliche Disposition des Individuums und seine Bereitschaft inbegriffen, sich auf verbale Komik und Humor einzulassen.

### 5.4.1 Methodische Grundlage: Konstruktivistischer Ansatz

Der konstruktivistische Ansatz, demgemäß kulturelle Eigenarten nicht als Voraussetzung, sondern als Ergebnis der Kommunikation gesehen werden, bildet die methodische Grundlage, auf der der Lernvorgang vonstatten geht. Er entspricht insofern dem entdeckenden Lernen, als er es erlaubt, im Verlauf des Lernprozesses die Elemente aufzuspüren, die als typisch für die jeweilige Kultur gelten, ohne sich von vornherein von stereotypen Merkmalen des Fremd- oder Selbstbildes leiten zu lassen. Im Zusammenhang mit der interkulturellen Kommunikation betont die konstruktivistische Methode folglich die Gemeinsamkeiten, während die Unterschiede zunächst weniger, später durch die intensivere Auseinandersetzung mit ihnen während des Lernvorgangs umso nachhaltiger zum Vorschein kommen, da das Wissen „vom denkenden Subjekt aktiv aufgebaut“ wird (Weskamp 2001: 23). Ein Wortspiel möge das didaktische Prinzip verdeutlichen, das sich dahinter verbirgt: Es gilt nicht den Kontrast, sondern den Kontakt zu suchen, um eine unvoreingenommene Haltung gegenüber der fremden Kultur und Lebenswelt im Verlauf eines Lern- und Erziehungsprozesses zu erzielen.

Das bedeutet keinesfalls, dass der kontrastive Ansatz nicht zum Tragen käme. Er hat seinen Platz in den Phasen des Unterrichts, in denen die Wahrnehmung der Unterschiede beider Kulturen im Mittelpunkt steht, lässt er doch die einzelnen Phänomene deutlich hervortreten. Die kontrastive Analyse wird genutzt, um zu ergründen bzw. darzustellen, welche Kriterien der kulturellen Prägung der verbalen Komik des eigenen und des anderen Kulturbereichs zugrunde liegen. Dabei wird es notwendig sein, sich auch mit hartnäckigen Vorurteilen auseinander zu setzen, die weit verbreitet sind und vielfach als allgemeingültig angesehen werden. Das „Modell interkulturellen Trainings von Flechsig und Kiel“ enthält die Empfehlung, „kulturelle Kontrasterfahrungen zu arrangieren und nicht auf einer Ebene emotionaler Ablehnung oder Betroffenheit zu verharren, sondern sie gezielt zu verarbeiten“ (Kiel 1997: 11). Der kontrastive Ansatz lässt sich in den konstruktivistischen Rahmen integrieren, sofern er unter der Prämisse gesehen wird, dass er zur Erfassung der interkulturellen Differenzen dient, um sie im Hinblick auf eine einvernehmliche interkulturelle Kommunikation berücksichtigen zu können. Im Sinne einer Selbst- und Fremdrelexion sind die Voreinstellungen zu den zu analysierenden Phänomenen des Humors und der verbalen Komik immer wieder zu hinterfragen. Sie sollten nicht unverknüpft dargeboten werden, so dass stets die Möglichkeit besteht, sie in den kulturellen Zusammenhang, in dem sie stehen, einordnen und letztlich zu einer möglichst objektiven Bewertung der Erscheinungen der anderen Kultur gelangen zu können. Die Analyse von Phänomenen „der eigenen und der fremden Kultur geschieht idealerweise im Wechselspiel von speziellem Wissen und transkulturellen Kategorien“ (Kiel 1997: 11).

### 5.4.2 Handlungsorientierung: Simulation und Rollenspiel

Um die Lernenden auf die Anwendung verbaler Komik in interkulturellen Gesprächssituationen vorzubereiten, kann ihnen im Anschluss an die Analyse von komischen Sprechereignissen verschiedener Art, auf die sie zunächst imitativ zurückgreifen können, in der Simulation und im Rollenspiel vermittelt werden, welches die wesentlichen Phänomene des britischen Humors sind, welche Wirkung sie erzielen und welche typischen Verhaltensweisen mit ihnen verbunden sind.

Diese Vorgehensweise entspricht dem interaktionalen Ansatz, der den Zweck verfolgt, neben sprachlicher und inhaltlicher Kompetenz „interkulturelle Gesprächskompetenz“ (Bach 1998: 195) zu vermitteln. Der interaktionale Ansatz ist darauf ausgerichtet, die Gesprächspartner dazu anzuhalten, die Voreinstellungen zu Werten, Normen und Verhaltensweisen ihrer eigenen und der Fremdkultur zu reflektieren, zu revidieren und zu neuen Einsichten zu kommen, um im Verlauf dieses Erfahrungsprozesses die Aneignung der Fremdsprache gewissermaßen zu verinnerlichen (vgl. Bach 1998: 196).

In den Dialogen, an denen sich je nach Problemstellung zwei bis fünf Personen beteiligen können, sollte der poetischen Dimension Rechnung getragen werden, die auch in Alltagssituationen ins Spiel kommt, sobald ein Gespräch in den Spaßmodus überwechselt, denn er „entführt“ die Teilnehmer aus der Realität in die Fiktion und gibt ihnen die Chance, die sie umgebende Lebenswirklichkeit von einer anderen Warte aus zu sehen und gegebenenfalls über sie zu lachen, wie dies Kotthoff in einer Konversationsanalyse deutlich macht (1996: 145 ff). Der Hinweis auf die poetische Dimension der verbalen Komik hebt den kreativen Charakter des Rollenspiels besonders hervor und zeigt gleichzeitig die Möglichkeit auf, z.B. Situationen, die sich in der Realität als problematisch erweisen, auf der Spielebene aus einer anderen Perspektive zu betrachten, um Lösungsmöglichkeiten zu finden (vgl. 4.4.7). In diesem Zusammenhang sollte den Lernenden auch deutlich werden, dass verbale Komik in nahezu jeder Gesprächssituation einen Platz hat. Sie sollte allerdings in geziemender Form, d.h. mit der entsprechenden Rahmung, einleitenden und ggf. abschließenden Bemerkungen versehen, vorgelesen bzw. verwendet werden. Auf diese Weise kann sie zur Entspannung der Situation und zur Schaffung von Abstand, beispielsweise bei aufkommenden Missverständnissen, beitragen.

### 5.4.3 Voraussetzung: Kenntnisse zum Instrumentarium

Die Grundlage für die Entfaltung von Humorkompetenz bilden solide Kenntnisse im Bereich des Instrumentariums der verbalen Komik. Im Zusammenhang mit komischen Sprechereignissen steht zunächst deren kognitive Verarbeitung und die Zuordnung zu den in Opposition stehenden Skripten oder zu Erscheinungen wie Paradoxon, Antiklimax, Understatement



oder schwarzem Humor im Vordergrund, bevor die bewusste Rezeption und Bewertung sowie die Zuwendung zu humorvollen Äußerungen als solchen auf affektiver Ebene erfolgen kann. Diese ist nicht allein von der Einsicht in die positive neurophysiologische Wirkung des Lachens sondern auch von der Bereitschaft abhängig, sich auf Komisches einzulassen. Und eine Basis für diese zu legen, sollte Ziel der ersten Phase einer Unterrichtseinheit mit dem Thema „Entwicklung von Humorkompetenz“ sein.

Als Material kommen Sachtexte und fiktionale Texte, komische Sprechereignisse in mündlicher ebenso wie in schriftlicher Form in Frage. Um Überschaubarkeit zu gewährleisten, ist es empfehlenswert, zunächst die Strukturmerkmale komischer Sprechereignisse an kürzeren Texten wie Witzen oder Limericks zu klären, bevor man sich längeren Texten zuwendet. Diese können in Zeitungsartikeln, Sketchen, Komödien, Short Stories oder Romanen bestehen.

Wenn auch die Abfolge der komischen Sprechereignisse in einem Roman oder einer Komödie weitgehend durch die Struktur des Inhalts vorgegeben ist und damit bezüglich der Analyse verbaler Komik als beliebig erscheint, so sollten einzelne Phänomene, wie etwa die Antiklimax, systematisch behandelt werden, indem Beispiele auch aus weiter voneinander entfernten Textstellen zusammengestellt werden, um die Merkmale anhand der Vielfalt nachhaltig herauszustellen.

In allen Unterrichtsphasen sollten immer wieder Querverbindungen zwischen gleichen Erscheinungen gezogen werden, um das Erlernte durch Transfer wiederholend zu festigen.

#### **5.4.4 Humorkompetenz und interkulturelles Lernen**

##### **5.4.4.1 Sensibilisierung zur Ergründung der Eigenarten britischen Humors**

Bevor Deutsche, die Englisch als Fremdsprache lernen, mit den Eigenheiten des englischen Humors vertraut gemacht werden, sollten ihnen neben den vier kommunikativen Fertigkeiten allgemeine Grundkenntnisse hinsichtlich der soziokulturellen Bedingungen in Großbritannien und interkultureller Unterschiede vermittelt werden, die nicht zuletzt in den vielfach von Vorurteilen bestimmten Einstellungen der Menschen der beiden Kulturbereiche zueinander zutage treten. Ein interkulturelles Sensibilisierungstraining, wie es bei Casper-Hehne vorgeschlagen wird (1998: 101), könnte sowohl vorbereitend als auch begleitend eingesetzt werden, um den Lernenden die Eigenheiten des britischen Humors anhand verschiedenartiger Sprechereignisse nahe zu bringen, die verbale Komik enthalten. Gleichzeitig führt ein solches Sensibilisierungstraining zur Herausbildung einer allgemeinen interkulturellen Kompetenz.

Das Wesen des britischen Humors kann erst ergründet werden, wenn eine Vielzahl von

Einzelerscheinungen verbaler Komik behandelt worden ist, d.h. wenn hinreichend Grundkenntnisse vorliegen. Um den Reichtum der englischen Sprache an Homophonen zu dokumentieren, kann man auf Listen von Homophonen zurückgreifen, wie sie das Internet bietet, z.B. bei Brian Phillips (1996-2002: URL). Alsdann können die Lernenden mit speziellen komischen Sprechereignissen konfrontiert werden, die charakteristisch für die Fremdsprache sind, z.B. mit schwarzem Humor (vgl. 3.6.3), der Dickensschen Ironie (vgl. 3.5.1.2) oder einer Serie von Paradoxa, wie sie bei Wilde zu finden ist (vgl. 3.2.3.5). Zur Natur der verbalen Komik im Englischen gehört nicht allein die Exzentrizität, aus der sie vielfach erwächst, sondern auch die Tatsache, dass sie im Gegensatz zum deutschen Kulturbereich in nahezu allen Bereichen des Lebens zu finden ist. Im Anschluss hieran ist die dahinter liegende Neigung der Briten zu erkennen, die alltäglichen Dinge des Lebens leicht zu nehmen:

[...] the particular prominence of humour and even comedy in the texture of everyday British life. One sees this in broadcasting – both in radio and on TV; one encounters it, too, in much social interaction, as instanced in a fairly widespread purported tendency for ‘taking things lightly’ (Alexander 1997: 178).

Es gilt zu vermitteln, welche Skripten im Kulturraum der Fremdsprache dem Humor zugänglich sind, welche dem Tabubereich angehören, bei welchen Gelegenheiten verbale Komik angebracht erscheint und welche ihrer Varianten und Genres der Situation angemessen sind.

#### 5.4.4.2 Konzept des interkulturellen Lernens

Ein Lernvorgang, der zum Ziel hat, humorbedingte Verständnisschwierigkeiten in der interkulturellen Kommunikation zu überwinden, wird zunächst von den Gemeinsamkeiten beider Kulturen ausgehen, um einen Verständnishintergrund zu schaffen, vor dem die Unterschiede, die naturgemäß für die kommunikativen Probleme verantwortlich sind, distinkt aufgezeigt werden können. Es verbietet sich also von vornherein das statische Kulturverständnis eines Relativismus, der „Kultur als ein in sich geschlossenes System von Werten und Normen, das sich nach außen über ein symbolisches Repräsentationssystem dokumentiert“ (Donnerstag 1997: 26), definiert, und sich lediglich mit der Kultur der Zielsprache beschäftigt, die ggf. der eigenen gegenübergestellt wird. Ausgehend vom Gedanken der Globalisierung, die mit elektronischen Medien wie dem Internet voranschreitet, sowie der Tendenz zur Kreolisierung, also der Übernahme von Elementen fremder Kulturen, ohne die eigene aufzugeben, und in Anbetracht der Einflüsse, die die Kulturen aufeinander ausüben, befürwortet Jürgen Donnerstag eine „kritisch-pragmatische Position des Verstehens“:

Eine solche Erkenntnishaltung, die sich mit einem annähernden Verständnis begnügt und die eigenen Kategorien der Konfrontation mit dem Anderen aussetzt, aber auch vor einem

kritischen Kulturvergleich nicht zurückschreckt, scheint mir als theoretische Basis für das interkulturelle Lernen in Schule und Hochschule geeignet. Eine solche Verstehenshaltung hat m.E. indirekte Affinitäten zum kulturtheoretischen Universalismus. Dieser geht davon aus, daß die Schnittmenge von Gemeinsamkeiten zwischen den Kulturen erheblich ist, und daß folglich kulturelle Universalien beschrieben werden können, die sehr wohl in der einzelnen Kultur eine spezifische Ausprägung finden können, jedoch Kulturen über eine gemeinsame Tiefenstruktur verbinden und so auch ein Kulturverstehen ohne eine sinnentstellende Verzerrung möglich machen (1997: 28).

Diesem Konzept entsprechend, das mit handlungsorientiertem und entdeckendem Lernen kombinierbar ist, geht es nicht so sehr um die besonderen Eigenschaften, in denen sich zwei Kulturen voneinander unterscheiden, sondern um den ungleichen Stellenwert, der den einzelnen Eigenschaften in beiden Gemeinschaften beigemessen wird.

Um die kommunikative Kompetenz in der Zielsprache Englisch voll zu entfalten, gilt es innerhalb der pragmatischen und soziokulturellen Dimension den Besonderheiten des englischen Humors auf die Spur zu kommen mit dem Ziel, das Andersartige zu verstehen, um eine von Missverständnissen und Unverständnis weitgehend freie interkulturelle Kommunikation zu befördern. Deutsche haben die Chance, dies aus der Perspektive eines Angehörigen eines anderen Kulturbereiches mit der entsprechenden Distanz und mit dem gebührenden Wohlwollen zu betreiben, um die erwünschte Brücke zu schlagen, über die der Realität entsprechende Selbst- und Fremdbilder transportiert werden können.

#### 5.4.4.3 Wege zur Überwindung von Verständnisschwierigkeiten

Ein kontrastiver Vergleich zwischen den beiden Kulturbereichen im Rahmen der Bemühungen um *cultural awareness* lässt die Differenzen deutlich hervortreten und legt die wesentlichen Hintergründe frei, warum Briten sich gern des Spaßmodus bedienen (vgl. 4.5). Die Strategien zur Überbrückung der allgemeinen Differenzen und zur Überwindung von humorbedingten Verständnisproblemen, die die Schülerinnen und Schüler erarbeiten sollen, bestehen in der größtmöglichen Rücksichtnahme und Tolerierung der Eigenarten der Anderen bis hin zur Identifizierung mit ihren Standpunkten und zur affektiven Hinwendung zu ihnen<sup>60</sup>. Wie Jürgen Donnerstag darlegt, sollte die Identifizierung keineswegs in der „Übernahme der kulturellen Standards der anderen Kultur“ (Donnerstag 1997: 32) bestehen, sondern in einer Perspektivenübernahme, die auf ein tieferes Verständnis abzielt (vgl. 5.4.2.3). Im Hinblick auf eine ungetrübte interkulturelle Kommunikation ist es unabdingbar, die andere Kultur als gleichwertig zu betrachten und eine ethnozentrische Haltung unter allen Umständen zu vermeiden. Die Gefahr, die britische Kultur aufgrund ihrer höheren Wertschätzung des Humors

---

<sup>60</sup> Strategien zur Überwindung von humorbedingten Verständnisschwierigkeiten sind in der Mehrzahl der Lernziele zu 5.2.2.2 enthalten.

als weiter fortgeschritten einzustufen, sollte allerdings auch gesehen werden.

Diese Überlegungen stimmen weitgehend mit denen Gottfried Kellers überein, der in Anbetracht der Feststellung, dass alle Urteile über eine andere Kultur „bewußt oder unbewußt eine emotionale Komponente“ haben (1997: 45), zu den elementaren Erziehungsnormen „Verstehen der Fremdkultur, Kommunikationsfähigkeit auf der Grundlage von Empathie und Toleranz, Kooperationsbereitschaft [und] Emanzipation“ für das interkulturelle Lernen kommt (1997: 52) und damit ein Konzept vertritt, das die konstruktivistische mit einer sozialpsychologischen Sehweise vereint.

Sieht man die verbale Komik im Kontext der interkulturellen Kommunikation einmal nicht als Gegenstand der Betrachtung, sondern als Mittel der Kommunikation, das als Ausdrucksform des Humors auf der emotionalen Ebene operiert, so kann sie die Rolle eines Mediators einnehmen, indem sie hilft, Kontakte zwischen beiden Seiten durch eine entspannte Atmosphäre zu erleichtern, bewertende Aussagen über die jeweils Anderen zu nivellieren und gegenseitige Akzeptanz zu ermöglichen.

#### 5.4.4.4 Konzept der Perspektivenübernahme

Nachdem genügend Material zur Verfügung steht, das den Schülerinnen und Schülern die entsprechenden Informationen bereitstellt, ist es im Rahmen des handlungsorientierten Lernens möglich, die charakteristischen Sehweisen der Sprecher der Zielsprache zu erarbeiten, um sich in diese hineinzusetzen und sich auf der Spielebene mit ihren Ansichten zu identifizieren. Diese Vorgehensweise, die nicht allein im Zusammenhang mit Humor steht, sondern darauf abzielt, ein eingehendes Verständnis für die Ansichten und Einstellungen der anderen Kultur zu wecken entspricht dem Konzept der Perspektivenübernahme, das bei Dieter Geulen folgendermaßen umschrieben wird:

In einer gegebenen Situation versetzen wir uns virtuell in die Position eines anderen, um *seine* Perspektive von dieser Situation oder von einer bestimmten Sache, auf die auch wir intentional gerichtet sind, zu erkennen. [...] Hier geht es darum, daß wir auf der Grundlage unserer Kenntnis von der Position, vom Verhältnis eines anderen zu der Sache, in begründeter Unterstellung imaginieren können, wie ihm die Sache erscheint, welches seine Perspektive ist, und daraus wiederum Schlüsse ziehen können, wie er voraussichtlich handeln wird. Dies hat dann wiederum Konsequenzen für die Planung unseres eigenen Handelns (1982: 11).

Das Konzept der Perspektivenübernahme berücksichtigt Erkenntnisse der kognitiv orientierten Psycholinguistik, indem der Lernprozess in aktivem Handeln der Schülerinnen und Schüler besteht, die ihr Wissen auf für sie neues sprachliches Material anwenden, und ist dazu geeignet, intensive Lernerlebnisse herbeizuführen. Sie bietet sich im Hinblick auf die Vermittlung der Sehweise, die dem britischen Humor zugrunde liegt, besonders an, da sie die Ler-

nenden in die Lage versetzt, selbst komplexe Phänomene deutlich erfassen zu können. Die mit ihr zusammenhängende Didaktik des Fremdverstehens folgt dem konstruktivistischen Ansatz, indem sie folgende Prinzipien voraussetzt:

1. Rekonstruktion der fremden Lebenswelt aus der Perspektive ihrer Angehörigen,
2. Lernerperspektive als Bezugspunkt,
3. konstruktive Auseinandersetzung mit den fremden Perspektiven mit Hilfe diskursiver, handlungsorientierter und kreativer Verfahren (Melde 1997: 146).

Auf die verbale Komik bezogen impliziert die Perspektivenübernahme, dass die Lernenden dazu aufgefordert werden, sich mittels fremdsprachlichen Textmaterials, das komische Sprechereignisse enthält, in einen idealtypischen Sprecher der Zielsprache hineinzusetzen, indem sie dessen Einstellungen zu ergründen und zu verstehen suchen, so dass sie schließlich Aussagen über dessen zu erwartendes Verhalten in bestimmten Situationen machen können. Lediglich bezüglich der Forderung, dass „die anderen sich ihrerseits genauso an uns orientieren“ (Melde 1997: 142), sind – bedingt durch das Ungleichgewicht des Interesses an der jeweils anderen Kultur (vgl. 5.1) – Einschränkungen auf deutscher Seite notwendig.

Diese handlungsorientierte Art des Herangehens an eine fremde Kultur kommt den Möglichkeiten der Identifizierung und der Kreativität, die verbale Komik kognitiv und emotional auf der Spielebene zu schaffen in der Lage ist (vgl. 4.4.6 und 4.4.7), sehr entgegen. Vor allem durch die Tatsache, dass die Deutschen sich gewissermaßen einseitig mit den Haltungen der Mitglieder des anderen Kulturbereichs auseinander zu setzen haben, werden sie zu einer humorvollen Grundeinstellung aufgerufen, die sie befähigt, eventuell entstehende emotionale Defizite auszugleichen. Mit dem Lernvorgang geht ein Bewusstwerdungsprozess einher, der zu der Erkenntnis führt, dass Stereotype und Vorurteile mittels des Distanz schaffenden Humors verstanden werden können, indem der Blick auf ihre Hintergründe freigegeben wird. Die Relativierung von Vorurteilen ebenso wie von Aussagen allgemeiner Art hilft einerseits die Identität der Anderen zu erkennen und deren Anderssein zu tolerieren. Auf diese Weise kann es gelingen, „Fremdverstehen zu fördern und den Lerner zur objektiven Rekonstruktion der fremden Wirklichkeit anzuregen“ (Melde 1997: 149). Das Lernen an der Realität, wie sie von den Anderen wahrgenommen wird, kann schließlich zur Revision eigener Einstellungen und Verhaltensweisen führen, wenn moralische Standpunkte modifiziert und nützliche Eigenschaften übernommen werden.

#### 5.4.4.5 Strategie angesichts der Indifferenz einer Seite

Angesichts der in Kapitel 5.1.1 erwähnten relativen Indifferenz der britischen Seite, die es Englisch lernenden Deutschen abverlangt, die interkulturelle Kommunikation nahezu einseitig zu betreiben, empfiehlt sich das Konzept der „positive(n) Strategie bei Distanz“, das im Rahmen eines Erfolgstrainings von Vera F. Birkenbihl dargestellt wird. Es besteht darin, dass eine Brücke zum anderen gebaut wird:

Im Optimalfalle gelingt es uns, die Brücke zum anderen zu bauen. [...] Das heißt, daß wir uns für den »Kreis« des anderen interessieren müssen, wenn wir wollen, daß er sich auch für den unseren interessiert. Um aber Interesse für den Kreis des anderen zeigen zu können, ist es notwendig, daß wir unseren eigenen Kreis ein wenig verlassen; daß wir »Fühler« zum anderen ausstrecken, um zu erfahren, was sich in seinem Kreis befindet: Von welchen Daten, Fakten, Informationen geht er aus? Wie kam er zu seinen Schlußfolgerungen? Warum denkt (fühlt, handelt) er so wie er es tut? Was sind seine Ziele? (1987: 101).

Um dem Einzelnen die Möglichkeit zu eröffnen, den eigenen Kreis zu verlassen<sup>61</sup>, empfiehlt Birkenbihl in ihrem Buch *Kommunikationstraining* ein Vorgehen nach Bernes Transaktionsanalyse (1986: 91ff), die aus Selbst- und Fremdbeobachtung besteht und deren wesentliche Züge auf das Konzept der Perspektivenübernahme verweisen. Nach Eric Berne, dessen *Transactional Analysis in Psychotherapy* 1961 veröffentlicht wurde, ist eine Identifizierung mit dem Anderen erst möglich, wenn zuvor eine Selbstanalyse durchgeführt wird, die Aufschluss über die eigenen Einstellungen und Vorstellungen gibt<sup>62</sup>.

Als Erfolg versprechend im Zusammenhang mit der Bemühung um das Verlassen des eigenen Kreises im o.g. Sinne erscheint die Paarung der von Birkenbihl vorgeschlagenen kommunikativen Techniken (vgl. 1987: 95ff) mit verbaler Komik und Humor, und zwar von der Akquisition der notwendigen Vorkenntnisse bis hin zur Anbahnung der Kommunikation (vgl. 4.4.2). Den Ergebnissen zufolge kann der Spaßmodus Optimismus und positives Denken im Hinblick auf das kommunikative Ziel begünstigen (vgl. 4.4.5) und die Identifizierung erleichtern (vgl. 4.4.6), die im Eingehen auf die spezielle Situation eines britischen Gesprächspartners sowie dessen anders geartete Mentalität im Allgemeinen besteht. Nicht zuletzt kann verbale Komik – etwa in Form von leichter Ironie – dabei helfen, eventuell notwendige Kritik zum Ausdruck zu bringen, ohne dass diese als verletzend empfunden wird (vgl. 4.4.3). Humor

<sup>61</sup> Zur Definition des Begriffes „Kreis“ heißt es bei Birkenbihl: „Dieser Kreis enthält sämtliche Einflüsse aus der Vergangenheit (Erfahrungen, Programme, Vorurteile, Meinungen, Standpunkte, Weltbild etc.), ebenso wie unsere Ängste, Hoffnungen, Wünsche und Erwartungen, welche wir der Zukunft oder der Gegenwart zuordnen können“ (1987: 95).

<sup>62</sup> Birkenbihl umschreibt Bernes Transaktionsanalyse als „Form der Analyse, die es dem Laien gestattet, in kürzester Zeit sowohl emotionales als auch intellektuelles Verständnis für sich und andere zu erlangen“ (1986: 91f).

dient so der Herstellung eines kommunikativen Gleichgewichts, indem das Desinteresse der einen Seite durch wohlwollendes Interesse der anderen kompensiert wird.

#### 5.4.5 Humorkompetenz und generelle kommunikative Kompetenz

Über die Lernziele hinaus, die auf die interkulturelle Kommunikation ausgerichtet sind, wirken sich die zur verbalen Komik erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten auch auf die intrakulturelle und generelle kommunikative Kompetenz aus.

##### 5.4.5.1 Rezeption und Produktion komischer Sprechereignisse

Eines der Anliegen des fremdsprachlichen Unterrichts ist es, die Schülerinnen und Schüler in angemessener Form zu Rezipienten heranzubilden, die komische Sprechereignisse adäquat aufnehmen, würdigen und beurteilen können, so dass ein geistiger Gewinn und Genuss für sie daraus resultieren. Voraussetzung für die Beurteilung der Wirkung der entscheidenden Aspekte verbaler Komik ist die Beherrschung der Grundbegriffe, so dass die einzelnen Erscheinungen beschrieben werden können.

Im Hinblick auf die Handlungsorientierung des Unterrichts ebenso wie auf die nachhaltige Festigung der bisher erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten durch praktische Anwendung ist es empfehlenswert, die Schülerinnen und Schüler innerhalb ihrer Möglichkeiten komische Sprechereignisse produzieren zu lassen, und zwar sowohl in schriftlicher als auch in mündlicher Form im Hinblick auf die Interaktion in einer Gesprächssituation. Während zunächst kurze Texte, z.B. Witze, Wortspiele oder Limericks, als Basis der Nachahmung dienen, sollen die produzierten Texte sich mehr und mehr von der Vorlage lösen und letztlich weitgehend selbständig erstellt werden. Hierzu sind beispielsweise Kenntnisse zum Aufbau eines komischen Sprechereignisses und zur Technik des *punning* erforderlich. Ebenso sollten die typischen Bereiche bekannt sein, denen Skripten entstammen, die im Rahmen verbaler Komik im englischen, aber auch im deutschen Kulturbereich verwendet werden, z.B. *political, ethnic, sexual, and blonde jokes*.

##### 5.4.5.2 Bewusste Nutzung verbaler Komik im Hinblick auf Kreativität

Die Produktion von komischen Texten ist ein erster Schritt in Richtung auf einen kreativen Akt. Die damit verbundene Fähigkeit kann erweitert werden, indem etwa ernsthafte alltägliche Problemstellungen, wie sie sich beispielsweise im Bereich der Umweltpolitik zeigen, auf den Spaßmodus übertragen werden, um sie von vielen Seiten her zu beleuchten mit der Absicht, Lösungsmöglichkeiten zu finden. Wie Arthur Koestler in dem Kapitel *From Humour to Discovery* darlegt, ist Kreativität eine der Fähigkeiten, die aus einem mit Humor verbundenen Denkvorgang resultiert, der durch Bisoziation den Blick auf Unbewusstes oder halb Bewusst-

tes freigibt und Fantasie, Inspiration sowie überraschende Einsichten mit sich bringt (1975: 87ff). Es sollte nicht darauf verzichtet werden, Lernende mit diesen Eigenschaften des Humors vertraut zu machen und sie anzuhalten, das zur Verfügung stehende Potential auszuschöpfen, indem sie im Spaßmodus bestimmte Zusammenhänge der Realität modellhaft auf einer anderen Ebene spiegeln, die Perspektive und das Bewusstsein erweitern, um neue Ideen zu generieren. Um Anregungen aus Werken der englischen Literatur zu erhalten, in denen diese Methode ausgiebig genutzt wird, können beispielsweise Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726), Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865) und *Through the Looking Glass* (1872) sowie George Orwells *Animal Farm* (1945) gelesen werden. Im Alltag kann diese Art der Bewusstseinsenerweiterung dienlich sein im Kontext der Bewältigung von Problemen, zur spiegelbildlichen oder fiktiven Darstellung und geistigen Reflexion von gedanklich schwer Zugänglichem oder zur Antizipation von kommenden Ereignissen, um für Unvorhergesehenes gewappnet zu sein.

Dieser Vorgehensweise ist die Tatsache gegenüberzustellen, dass Menschen im Ernstmodus dazu tendieren, die Spekulation und die als unergründlich betrachtete Gefühlswelt beiseite zu lassen, um weitgehend nur das objektiv Wahrnehmbare zu erfassen. Durch die Beschränkung, die der Ernstmodus auferlegt, ist das Spektrum, innerhalb dessen nach Erkenntnissen geforscht wird, naturgemäß nicht so groß wie das des Spaßmodus, der die Gelegenheit gibt, nichts auszusparen und alle Seiten eines Phänomens zu betrachten (vgl. 4.4.7).

Dass Kreativität und Humor in einem engen Zusammenhang miteinander stehen, geht auch aus diesen der zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887 entnommenen Worten Friedrich Nietzsches hervor, der die vorherrschende Geisteshaltung seiner Zeitgenossen unter Verwendung der Metapher vom Geist als einer Maschine charakterisiert:

Ernst nehmen. – Der Intellekt ist bei den allermeisten eine schwerfällige, finstere und knarrende Maschine, welche übel in Gang zu bringen ist: sie nennen es »die Sache ernst nehmen«, wenn sie mit dieser Maschine arbeiten und gut denken wollen – oh wie lästig muss ihnen das Gut-Denken sein! Die liebliche Bestie Mensch verliert jedes Mal, wie es scheint, die gute Laune, wenn sie gut denkt: sie wird »ernst«! Und »wo Lachen und Fröhlichkeit ist, da taugt das Denken nichts« – so lautet das Vorurteil dieser ernsten Bestie gegen alle »fröhliche Wissenschaft«. – Wohlan! Zeigen wir, dass es ein Vorurteil ist! (1980: III, 189).

Nietzsche insinuiert ein Verlassen der ernsthaften Grundhaltung, die er geradezu für kontraproduktiv im Hinblick auf Originalität und Intellektualität bei der Suche nach neuen Erkenntnissen hält und wird damit zum Vordenker des kreativen Aktes, wie er von Arthur Koestler vorgestellt wird.

Ziel der Bemühungen um Kreativität kann es nur sein, Denkanstöße zu geben, die zeigen,



dass verbale Komik als spielerisches Element bewusst und sinnvoll eingesetzt werden kann, um psychische Energien freizusetzen, die beispielsweise für die Entfaltung von Fantasie genutzt werden können, und zwar im Alltagsleben ebenso wie in Wirtschaft und Forschung.

#### 5.4.6 Humorkompetenz als Bestandteil der Persönlichkeitsentfaltung

Mit Blick auf die traditionelle Neigung der Deutschen, dem Ernstmodus den Vorzug vor dem Spaßmodus zu geben (vgl. 4.5.2), sei den Erläuterungen zu den humorbezogenen Lernzielen, die bei der Persönlichkeitsentfaltung eine Rolle spielen können, ein Zitat von Friedrich Nietzsche vorangestellt, der im 567. Abschnitt des fünften Teils seiner *Morgenröte* mittels einer Kriegsmetapher zum Kampf für den Humor aufruft:

Im Felde. – „Wir müssen die Dinge lustiger nehmen, als sie es verdienen; zumal wir sie lange Zeit ernster genommen haben, als sie es verdienen.“ – So sprechen brave Soldaten der Erkenntnisse (1980: II, 1278).

##### 5.4.6.1 Besondere Qualität der Kompetenzen zur Persönlichkeitsentfaltung

Die zur Persönlichkeitsentfaltung herauszubildenden Kompetenzen sind affektiver Natur, denn sie beziehen sich im Wesentlichen auf die charakterliche Disposition, die der Humorkompetenz zugrunde liegt. Sie bilden die Voraussetzung für die Überwindung der humorbedingten Verständnisschwierigkeiten zwischen Briten und Deutschen nicht nur insofern, als sie eine Annäherung an die englische Grundeinstellung zum Humor implizieren, sondern auch weil sie die kommunikative Kompetenz günstig beeinflussen. Im Zusammenhang mit der Umsetzung der Lernziele nehmen verbale Komik und Humor eine Doppelfunktion als Gegenstand und Mittel der Veränderung ein, die Klaus Köhring in den Worten ausdrückt: „Die im Humor spielerisch gehandhabten Gesetzmäßigkeiten menschlichen Lebens beinhalten gleichzeitig das Potential ihrer Aufhebung und Veränderbarkeit“ (1982: 117). Angesichts des hohen Stellenwerts, den Ernsthaftigkeit bei Deutschen einnimmt (vgl. 4.5.2), und eingedenk der Tatsache, dass Humor eine menschliche Eigenschaft ist, „deren Ursprung in der Natur des Menschen liegt“ (Köhring 1982: 116), werden einige der Kompetenzen zur Persönlichkeitsentfaltung nicht in vollem Umfang realisierbar sein, da die Vermutung nahe liegt, dass nicht bei allen Lernenden die Bereitschaft geweckt werden kann, ihre individuelle Grundeinstellung zum Humor nachhaltig zu modifizieren. Ob dies allen Widerständen zum Trotz gelingt, wird in hohem Maße auch von der Persönlichkeit des Lehrers abhängen, der von dem Konzept zur Entwicklung der Humorkompetenz vollends überzeugt sein muss. Um ein Umdenken im Interesse eines auf eine angemessene interkulturelle Kommunikation ausgerichteten Englischunterrichts zu bewirken, scheinen größere Anstrengungen notwendig zu sein, die in

bestimmten Phasen die Züge eines Kampfes annehmen können, ähnlich der humorvollen Formulierung im obigen Zitat von Nietzsche, „Im Felde“.

Da es sich um Einstellungen und Fähigkeiten abstrakter Art handelt, die obendrein zum Teil nicht direkt in der Interaktion zum Ausdruck kommen, entzieht sich die Erreichung der Lernziele der objektiven Überprüfbarkeit während des Lernprozesses. Die Resultate drücken sich allenfalls in der Bereitschaft oder Absicht eines Individuums aus, eine Verhaltensänderung vorzunehmen.

#### 5.4.6.2 Humorkompetenz zum Nutzen von Kommunikation und Individuum

Sobald die kommunikative Relevanz der Humorkompetenz von den Lernenden erkannt worden ist, können sie dazu übergehen, sich das aus der humorvollen Grundhaltung resultierende Gefühl der Überlegenheit und die Funktionen der verbalen Komik nutzbar zu machen, u.a. zur Schaffung von Distanz, zur Problemlösung sowie zum Abbau von stressbedingter Nervosität und Aggressionen. Es kann auch die Fähigkeit entstehen, Widersprüchlichkeiten mit Humor zu betrachten mit der Absicht, sie hernach aufzulösen, bzw. – sofern dies nicht möglich ist – als solche stehen zu lassen. Die Möglichkeit, verletzend gemeinte Äußerungen anderer Personen, ob sie verbale Komik enthalten oder nicht, mittels humorvoller Bemerkungen abzufangen, sollte nicht unerwähnt bleiben (vgl. 4.4.9).

Das Resultat der Aufgeschlossenheit, die sich in einer Atmosphäre heiterer Unbeschwertheit ergibt, sind nicht nur Einfallsreichtum und Kreativität sondern auch der Wille zur Toleranz und zu einem einvernehmlichen Miteinander in der Kommunikation. Humor kann dazu beitragen, Ärger mit anderen Personen zu vermeiden und Fehler mit Sachlichkeit, Anstand und Abstand zu sehen, zu kommentieren und zu korrigieren. Seine eigenen Fehler zu ertragen oder zu beseitigen, kann unter Umständen gelingen, wenn das Individuum in der Lage ist, sie mit selbstironischer Gelassenheit zu betrachten.

Michael Apter legt nahe, Freude und Vergnügen dem zielgerichteten Denken als Gegengewicht bewusst entgegensetzen und betrachtet verbale Komik als psychologisch anwendbares Mittel, um Lebensenergie zu gewinnen und mit Angstzuständen fertig zu werden (1997: URL). In die gleiche Richtung weist auch John Marmysz, der in seinem Aufsatz „*Humor, Sublimity and Incongruity*“ dem Lachen und der Freude die Funktion einer Waffe gegen die Widerwärtigkeiten des Schicksals zuschreibt, die dem Menschen die Chance bietet, die Realität aus einer anderen, für ihn erträglichen Perspektive zu betrachten:

In the humorist, Freud claimed that we find an ego which forsakes the “reality principle” in favor of the “pleasure principle,” and in so doing approximates the processes involved in psychopathology. Humor refuses to suffer in the face of adversity, but demands some sort of pleasure from the world. It rebels against the natural order of things, liberating

humans from the chains of nature (2001: URL).

Diese Worte gegen Ende der Untersuchung deuten auf ihr eigentliches Anliegen hin:

Lehrende, die gewillt sind, Lernenden den Weg zur interkulturellen Kommunikation zu ebnen, mögen dem Freudschen Lustprinzip zuneigen (vgl. Freud 2001: 131ff), nachdem sie zu der Einsicht gelangt sind, dass es nicht die Wirklichkeit ist, die den Menschen glücklich oder unglücklich machen kann, sondern dass dies von seiner mehr oder weniger entfalteten Humorkompetenz abhängig ist.

## 6 Rückschau und Ausblick

### 6.1 Zusammenfassung

Ausgehend von der Annahme, dass Humor in den Sprechakten von Briten eine entscheidende Rolle spielt, ist die Untersuchung darauf ausgerichtet, seine wesentlichen Merkmale zu erfassen und die Genese der verbalen Komik im Englischen zu erklären, um Deutschen Kenntnisse an die Hand zu geben, die sie in die Lage versetzen, Schwierigkeiten in der interkulturellen Kommunikation zu überwinden, die durch englischen Humor bedingt sind.

Die Auswertung der vorhandenen Theorien des Humors zeigt, dass Inkongruenz als Strukturprinzip der sprachlichen Gestaltung der verbalen Komik entscheidend ist. Daher wird der linguistischen Analyse von Auszügen aus sechs Werken der englischen Literatur, die eine repräsentative Vielfalt komischen Materials enthalten, ein auf dem Konzept der Inkongruenz basierendes Modell zugrunde gelegt, das auf der Opposition semantischer Skripten beruht (vgl. S. 73).

William Shakespeare verwendet in *THE TAMING OF THE SHREW, II, 1* sprachliche Elemente, die ein hohes Maß an Ambiguität erlauben. Das in einen Wettstreit mit Worten gekleidete Spiel mit der Sprache konzentriert sich auf Polysemie, die neben der semantischen vornehmlich auf der phonologischen und der morphologischen Ebene generiert wird.

Der Einsatz verbaler Komik in *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*, der in omnipräsender Inkongruenz und der Simultaneität sich überlagernder komischer Effekte besteht, kann im Zusammenhang mit Oscar Wildes Bemühen um eine Enttabuisierung und eine kritische Reflexion der Werte der viktorianischen Gesellschaft gesehen werden. Die Auseinandersetzung mit ihren Widersprüchen manifestiert sich vor allem im Mechanismus der komischen Umkehrung und in der häufigen Verwendung des Paradoxons. Wilde zielt darauf ab, den Rezipienten in oder hinter der durch Komik modifizierten Gestalt der Sprache die Wahrheit entdecken zu lassen und das Wertesystem sowie die ihm zugrunde liegenden Ordnungskriterien in Frage zu stellen.

Mit Hilfe verbaler Komik zeigt George Bernard Shaw in *PYGMALION* die Probleme auf, die entstehen, wenn die Überzeugung in die Tat umgesetzt wird, die sozialen Unterschiede einer kapitalistischen Klassengesellschaft durch die Emanzipation der benachteiligten Schichten beseitigen zu können, indem diese die Normen der Hochsprache übernehmen. Die Kumulierung komischer Effekte basiert im Wesentlichen auf vielfältigen Missverständnissen, die sich aus der Gegenüberstellung der sprachlichen Register des *Cockney* und des *Standard English* ergeben.

Ziel der Szene *THE GERMANS* von Cleese und Booth ist es, die interkulturelle Kommunikation zu fördern, indem die Diskriminierung des Andersartigen der Lächerlichkeit preisge-

geben wird. Durch eine Anhäufung von Missverständnissen verhindert die Sprache vielfach die Kommunikation. Zahlreiche Lapsus Linguae im Zusammenhang mit dem Wort *war* stehen im Mittelpunkt eines sprachlichen Verwirrspiels, in dem die mentale Fixierung eines Menschen zum Ausdruck kommt, der seine Vergangenheit, insbesondere den Zweiten Weltkrieg und seine Folgen, nicht bewältigen kann.

Im 13. Kapitel von *THE PICKWICK PAPERS* nutzt Charles Dickens die Vielschichtigkeit der Erzählperspektive, um verbale Komik durch ironische Brechung zu erzeugen. Als versteckter Moralist ist der implizite Autor mittels des der Fiktion zugehörigen Erzählers in der Lage, den Wahrheitsgehalt aller Aussagen zu relativieren, so dass Ambiguität sowohl auf der semantischen als auch auf der pragmatischen Ebene durchgängig beobachtbar ist. Durch die konsequent eingehaltene dichotome Anlage seiner Erzählung, die die Gedanken des Lesers beständig in einer Paradoxie zwischen zwei gegensätzlichen Polen hin und her pendeln lässt, erhält Dickens die Spannung aufrecht. Mittels einer omnipräsenten verbalen Komik prangert er von Machtgier bestimmtes politisches Handeln an.

Der Text des *MODEST PROPOSAL* von Jonathan Swift wird getragen von dem Kontrast zwischen dem, was der Autor zu Papier bringt und seiner eigentlichen Aussageabsicht, die in einem Aufruf zu durchgreifenden politischen Veränderungen besteht. Der Stil ist von Anfang an durch beißende Ironie gekennzeichnet, was dem getäuschten Leser jedoch erst bewusst wird, als er sich dem Schocks des keineswegs bescheidenen Vorschlags ausgesetzt sieht. So setzt Swift der Perversität der Wirklichkeit die verzerrte Ausdrucksweise der verbalen Komik entgegen, die vornehmlich auf Inkongruenzen zwischen semantischer und pragmatischer Ebene beruht.

Die Untersuchung des Textmaterials zeigt im interkulturellen Vergleich, dass sich das Englische hinsichtlich der sprachlichen Gestaltungsmöglichkeiten verbaler Komik nicht grundsätzlich vom Deutschen unterscheidet. Die Sprecher beider Sprachen sind in der Lage, komische Sprechereignisse in etwa gleicher Quantität und Qualität hervorzubringen, ihre Einstellungen zu Humor und verbaler Komik weichen jedoch signifikant voneinander ab.

In den analysierten Texten nimmt die verbale Komik, bei der die Skriptopposition graphologische Elemente beinhaltet, einen sehr geringen Raum ein. Die weitaus meisten Beispiele für phonologisch bedingte Skriptoppositionen finden sich in dem Auszug aus Shakespeares *THE TAMING OF THE SHREW*.

Morphologische Modifikationen in Verbindung mit verbaler Komik sind selten. Die Tatsache, dass das Deutsche über ausgeprägte Flexions- und Konjugationsendungen verfügt, legt den Schluss nahe, dass es für verbale Komik auf der morphologischen Ebene ein breiteres Spektrum bietet als das Englische. Auf der syntaktischen Ebene sind die Möglichkeiten, verbale Komik zu produzieren, in beiden Sprachen ähnlich ausgeprägt. Die Resultate der

Untersuchung bestätigen die Beobachtung Raskins (1985), dass die semantische Ebene an jeder durch verbale Komik erzeugten Inkongruenz beteiligt ist.

Während die den komischen Sprechereignissen zu Grunde liegenden logischen Mechanismen überwiegend Gemeinsamkeiten aufweisen, erscheinen Phänomene wie Paradoxon, Antiklimax, Understatement und schwarzer Humor, die stets im Zusammenhang mit Ironie auftreten, als die typischen Merkmale des englischen Humors. Als Ausdruck des Spagats zwischen Gegensätzen, als Inbegriff des Komischen und damit des britischen Humors erweist sich das Paradoxon. Aus ihm erwächst die Vorliebe der Briten für die Antiklimax, die eine Analogie in ihrer Abneigung gegen alles Pathetische und die Zurschaustellung von Würde und Autorität findet. Ähnliche Motive liegen auch dem Understatement zugrunde, das als indirekter Ausdruck der Überlegenheit die Grundlage zahlreicher Werke der englischen Literatur darstellt. Während schwarzer Humor bei den meisten Deutschen auf Unverständnis stößt, gilt er als ein untrennbar mit der englischen Kultur verbundenes Phänomen, dessen vollständige Entschlüsselung nur Briten vorbehalten ist und das eng mit der Identität eines englischen Staatsbürgers verknüpft ist.

Als Stilmerkmal, das als indirekte Redeweise die Basis für den Spaßmodus darstellt, ist Ironie das auf der Diskursebene erfassbare Phänomen, das die Elemente der verbalen Komik der anderen linguistischen Ebenen überlagert.

Wenngleich die Übersetzung komischer Sprechereignisse ins Deutsche im Bereich der Pragmatik die geringsten Schwierigkeiten bereitet, da auch diese Sprache ein sehr weit gefächertes Instrumentarium bereitstellt, so ist es doch die Diskursebene, auf der die verbale Komik beider Sprachen die entscheidenden Unterschiede aufweist. Allein aufgrund der für die jeweilige Sprache typischen Idiomatik ist in vielen Fällen kein humorvoller Effekt möglich. Häufig verhindert auch die spezielle Konzeption der Komik in ihrer Komplexität ein eindeutiges Verständnis und damit eine adäquate Übersetzung. In den Bereichen Semantik und Pragmatik können komische Effekte ähnlich intensiv wie im englischen Original gestaltet werden. Sollen jedoch die phonologischen, morphologischen und syntaktischen Eigenarten eines Textes beibehalten werden, so läuft die Übertragung Gefahr, den Inhalt bis zur Unkenntlichkeit zu entstellen.

Die Analyse der Literaturwerke und einer Gesprächssituation in England weisen darauf hin, dass eine der vornehmlichen Funktionen verbaler Komik in der Erleichterung der Kommunikation besteht, da Humor die Unbefangenheit im Umgang mit Menschen und Dingen begünstigt. Eine entspannte Atmosphäre ermöglicht es, Kritik zum Ausdruck zu bringen, ohne Aggressionen zu erzeugen. Verbale Komik kann über wahre Beweggründe hinwegtäuschen und auf diese Weise zur Wahrung von Geheimnissen und Tabus beitragen und wird im englischen Kulturbereich in dieser Funktion ebenso bewusst eingesetzt wie zur positiven Beeinflussung von individuellen und kollektiven Stimmungszuständen. Optimismus, die Möglich-

keit, sich von Personen oder Dingen zu distanzieren bzw. sich mit ihnen zu identifizieren, sowie Kreativität können durch Humor positiv beeinflusst werden. Wenn sich Aggressionen aufgestaut haben, kann verbale Komik eine Ventilfunktion erfüllen und schließlich auch als Instrument der Herabsetzung und Verletzung anderer Personen eingesetzt werden. Deutsche mögen sich der Funktionen der verbalen Komik zwar bewusst sein, machen von ihnen jedoch nicht so häufig Gebrauch, wie dies im englischen Kulturbereich geschieht.

Engländer kennen weniger Bereiche, die sich der Komik entziehen und können in höherem Maße über sich selbst lachen als Deutsche. Diese erachten verbale Komik bei wichtigen Themen als unerwünscht, da sie sie als unsachlich einstufen. Sie hat im Deutschen ihren festen Platz, etwa im Feuilleton und auf Witzseiten von Zeitungen.

Die Häufigkeit, mit der verbale Komik in der englischen Literatur vorkommt, findet ihre Parallele auch im Alltagsleben. Humor ist integraler Bestandteil der Identität eines Briten. In Deutschland hat die Betonung der Ernsthaftigkeit zur Folge, dass der Humor an den Bereich des Oberflächlichen heranrückt. So können Missverständnisse zwischen Deutschen und Briten dadurch aufkommen, dass letztere glauben, Humor sei allenthalben als Grundvoraussetzung anzunehmen.

Im Gegensatz zum deutschen Humor, dem eine gewisse Gutmütigkeit zueigen ist, enthält der britische Humor einen großen Anteil an Respektlosigkeit, die einen zwanglosen Umgang mit Autoritäten erlaubt, deren Demontage ebenso wie das scheinbar leichtfertige Spiel mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen zwei seiner typischen Kennzeichen darstellen. Dem Klischee zufolge wird der deutsche Humor in England als ungeschlacht und plump angesehen und die Tatsache, dass er anders geartet ist als der englische, führt fälschlicherweise zu der verbreiteten Ansicht, Deutsche seien humorlos.

Ein interkultureller Vergleich der Wertesysteme zeigt deutlich, dass die Wesenszüge, die eine humorvolle Grundhaltung mit sich bringt, mit dem angelsächsischen Typus stärker korrelieren als mit dem deutschen. Allein die Tatsache, dass Briten einen indirekten Gesprächsstil bevorzugen, weist auf eine ausgeprägte Tendenz zur verbalen Komik hin. Die Affinität zum Humor, der die verbale Komik als Gleit- und Ausgleichsmittel bereitstellt, zeigt sich auch in der Neigung der Briten, den Kompromiss zu suchen. Aufgrund ihrer Ernsthaftigkeit und Sachorientierung neigen Deutsche hingegen dazu, Kritik offen und direkt vorzutragen und zeigen einen Hang zur Konfrontation.

Aus der Zusammenführung der Ergebnisse ergibt sich die Forderung nach einem didaktischen Konzept, das es ermöglicht, während des Erwerbs der Fremdsprache neben der allgemeinen Kommunikationskompetenz Humorkompetenz zu entfalten, um eine reibungslose interkulturelle Kommunikation zwischen Deutschen und Briten zu gewährleisten. Dabei geht es nicht allein um die Vermittlung von Kenntnissen über die Eigenarten des britischen Humors sondern auch um die Verwendungsmöglichkeiten der verbalen Komik im Allgemeinen.

Um die Möglichkeiten der interkulturellen Verständigung zu verbessern, sollten Deutsche dazu bereit sein, der verbalen Komik mehr Platz einzuräumen. Angesichts der relativen Indifferenz der britischen Seite und aufgrund der Tatsache, dass sehr viele Deutsche Englisch lernen, fällt es diesen zu, die interkulturelle Kommunikation einseitig voranzutreiben.

Die Entwicklung von Humorkompetenz basiert auf der Beherrschung der Funktions- und Wirkungsweise eines wesentlichen Teils des Instrumentariums der verbalen Komik. Hinzu kommen Fertigkeiten zur Entwicklung der interkulturellen Kompetenz, zur Verbesserung der generellen kommunikativen Kompetenz und Fähigkeiten zur Entfaltung der Persönlichkeit und der sozialen Kompetenz.

Bevor Deutsche mit den Eigenheiten des englischen Humors vertraut gemacht werden, sollten ihnen neben den vier kommunikativen Fertigkeiten allgemeine Grundkenntnisse hinsichtlich der soziokulturellen Bedingungen in Großbritannien und der interkulturellen Unterschiede vermittelt werden, die nicht zuletzt in den von Vorurteilen bestimmten Einstellungen der Menschen der beiden Kulturbereiche zueinander zutage treten. Hierzu könnte ein interkulturelles Sensibilisierungstraining eingesetzt werden.

Um die kommunikative Kompetenz in der Zielsprache voll zu entfalten, gilt es innerhalb der pragmatischen und soziokulturellen Dimension den Besonderheiten des englischen Humors auf die Spur zu kommen mit dem Ziel, das Andersartige zu verstehen, um eine von Missverständnissen und Unverständnis weitgehend freie interkulturelle Kommunikation zu fördern. Ein kontrastiver Vergleich zur Schaffung von *cultural awareness* lässt die Differenzen deutlich hervortreten und verdeutlicht, warum Briten sich des Spaßmodus bedienen. Die Strategien zur Überbrückung der allgemeinen Differenzen und zur Überwindung von humorbedingten Verständnisproblemen bestehen in der größtmöglichen Rücksichtnahme und Tolerierung der Eigenarten der anderen Kultur bis hin zur Identifizierung mit ihr, gemäß dem Konzept der Perspektivenübernahme, das dem konstruktivistischen Ansatz folgt.

Die zur verbalen Komik und zum Humor erworbenen Fähigkeiten haben nicht nur Auswirkungen auf die interkulturelle sondern auch auf die intrakulturelle und die generelle kommunikative Kompetenz sowie auf die Persönlichkeitsentfaltung, da die Schülerinnen und Schüler zu adäquaten Rezipienten komischer Sprechereignisse herangebildet werden und lernen, die Funktionen der verbalen Komik bewusst zu nutzen.

## **6.2 Reflexion des Konzepts**

Der in dieser Untersuchung angewandte Weg der Deduktion stellt eine sinnvolle Methode dar, um vorhandenes Wissen aus zahlreichen verschiedenen Forschungsrichtungen zusammenzuführen und erbrachte zahlreiche Ergebnisse. Das Phänomen des britischen Humors konnte anhand des entwickelten Analysemodells effektiv aufgeschlüsselt und auf Gemein-



samkeiten und Unterschiede im interkulturellen Kontext untersucht werden. Die didaktische Umsetzung im Hinblick auf die Überwindung der Verständnisschwierigkeiten ließ sich im Wesentlichen aus den Erkenntnissen im pragmatischen Bereich der Analyse ableiten.

Eine weitere Möglichkeit der Erforschung des britischen Humors im interkulturellen Kontext würde in der empirisch begründeten Erkundung vor Ort bestehen. Um näheren Aufschluss über die Art des Humors und der verbalen Komik in der alltäglichen Kommunikation zu bekommen, könnten in Großbritannien Gespräche aufgezeichnet werden, in denen sich komische Sprechereignisse möglichst spontan ergeben. Ziel eines solchen Vorhabens könnte sein, die Häufigkeit und die Gründe des Auftretens verbaler Komik sowie die Qualität des Humors in verschiedenen Formen der Konversation (private Unterhaltung, Geschäftsgespräch etc.) zu erkunden. Ein solches Vorgehen würde im Hinblick auf die Ergebnisse bezüglich der gegenwärtigen Situation zweifellos größere Authentizität besitzen. Diese Alternative wurde nicht gewählt, weil es nur unter großen Schwierigkeiten möglich gewesen wäre, die Aufzeichnung und Vervielfältigung der Forschungsergebnisse für den Unterricht aufzubereiten. Weitaus schwerer wiegt das Argument, dass zweckgebundene Alltagsgespräche nur einen geringen allgemeinen Bildungswert besitzen und daher für schulische Lernvorgänge weitgehend ungeeignet sind.

### **6.3 Konsequenzen für die Forschung**

Wir verfügen über zu wenig genaues Wissen bezüglich des Einflusses des Humors und der Verwendung verbaler Komik in der Kommunikation. Um spekulative Aussagen zu belegen, wie sie dadurch bedingt auch in dieser Untersuchung gelegentlich vorkommen, sollten gezielt interdisziplinäre Studien betrieben werden, bei denen der Linguistik im Verbund mit der Psychologie eine Schlüsselrolle zukommt.

In der linguistisch orientierten Humorforschung sollten kulturelle Unterschiede stärker berücksichtigt werden, um zu relativ objektiven Aussagen zum pragmatischen Aspekt komischer Sprechereignisse zu gelangen. Die amerikanischen Studien von Attardo, Raskin und Veatch zeigen, dass die humorbezogenen Eigenarten des kulturellen Hintergrundes nicht hinreichend in Betracht gezogen werden, wodurch ihre Aussagen gelegentlich als zu undifferenziert erscheinen<sup>63</sup>.

In Anbetracht der o.g. Alternative wäre eine umfassende Feldstudie in den Kulturbereichen Großbritanniens und Deutschlands denkbar, um zu klären, wie groß der Anteil komischer

---

<sup>63</sup> Die amerikanischen Forscher scheinen anzunehmen, dass die Vereinigten Staaten von Amerika als Schmelztiegel der Nationen anzusehen seien, der einen wertfreien Blick auf die verschiedenen Kulturen der Welt gewährleiste.

Sprechereignisse an der alltäglichen Kommunikation, aber auch auf spezifischen Gebieten, z.B. Politik, Journalismus, Wirtschaft und Werbung, ist und in wie weit er die Grundeinstellung der Sprecher beeinflusst. Dabei sollte untersucht werden, welche Funktionen verbaler Komik vornehmlich genutzt werden, in welchem Maße sie in einem sachlichen Gesprächsrahmen eine Rolle spielt, beispielsweise, um Handlungsmöglichkeiten in problematischen Situationen zu sondieren. Derartige Studien an realen Alltagssituationen sollten breiter angelegt sein als diejenigen von Kotthoff (1996 & 1998), die aufgrund der engen sozialen und lokalen Begrenzung (Personen mit akademischer Ausbildung aus dem süddeutschen Raum) Ergebnisse enthalten, die sowohl hinsichtlich des thematischen Rahmens, der Mentalität als auch der sprachlichen Phänomene nicht unbedingt als repräsentativ für das gesamte deutsche Sprachgebiet anzusehen sind. Außerdem sollten die allgemeinen Schlussfolgerungen zur verbalen Komik sich nicht nur auf einen spezifischen und von vornherein fixierten Gesprächsrahmen gründen, z.B. eine gewollte, gestellt wirkende und damit realitätsferne Scherzkomunikation.

Zweifelsohne wäre es auch von Interesse, genauere Kenntnisse über Beschaffenheit der verbalen Komik hinsichtlich der einzelnen Dialektgebiete der beiden Kulturbereiche zu erhalten. So ist es vorstellbar, dass die Einstellungen eines Schotten zum Humor nicht nur aufgrund seiner keltischen Provenienz sondern auch der wechsellvollen Geschichte Schottlands innerhalb des Vereinigten Königreichs auf anderen geistigen Voraussetzungen beruhen als die eines Engländers. Weiterhin könnten genauere Vorstellungen über die unterschiedlichen Eigenschaften der verbalen Komik im norddeutschen und im süddeutschen Raum dazu beitragen, grobe Eindrücke und Klischees durchsichtig zu machen und schrittweise zu ersetzen.

Im Anschluss an Veatchs Aufforderung „Use humor perception studies to understand the emotional and moral differences between people of different political leanings, ethnicities, ages, cultures, different gender etc. (1999 URL) könnte eine differenzierte und systematische Forschung im Bereich der Tabus in den beiden Kulturbereichen näheren Aufschluss über deren unbewusste Inhalte erbringen und inwieweit diese mit Hilfe komischer Umschreibungen verdeckt werden. Neben Einsichten in die unterschwelligen Elemente der Wertesysteme könnte das Ergebnis eines solchen Projektes zu konkreten Erkenntnissen über die Themen führen, die in der interkulturellen Kommunikation ausgespart oder mit größter Vorsicht behandelt werden sollten.

Die wissenschaftliche Erforschung des Zusammenhanges zwischen Humor und Kreativität, d.h. spielerische Veränderung der Realität, Simulation mit Distanz zum Gegenstand, um bestimmte Situationen auszuloten und Entscheidungshilfen zu erhalten, bzw. ungeahnte Perspektiven zu gewinnen, erscheint als angeraten, um den Ideenreichtum in Gesellschaften zu

fördern, die in automatisierten Handlungsabläufen und scheinbar unabänderlichen Kausalzusammenhängen zu erstarren drohen.

Im Rahmen der didaktischen Forschung ist eine umfassende Untersuchung zur Wirkungsweise von Humor und Komik im Lernprozess wünschenswert, denn die bisher vorhandenen Ansätze sind wenig aussagekräftig und beruhen weitgehend auf Vermutungen.

#### **6.4 Abschließendes Zitat**

Einen gezielten Blick auf den Kern des Phänomens Humor in seiner Vielschichtigkeit vermittelt ein Zitat aus der Vorrede von 1871 zur *Geburt der Tragödie*, mit dem Titel *Versuch einer Selbstkritik*, von Nietzsche, dessen Aphorismen ein Verständnis des Komischen offenbaren, das demjenigen Oscar Wildes recht nahe kommt, und der wie kaum ein anderer den englischen und den deutschen Humor miteinander verbindet:

Und die Wissenschaft selbst, unsere Wissenschaft – ja, was bedeutet überhaupt, als Symptom des Lebens angesehen, alle Wissenschaft? Wozu, schlimmer noch, woher – alle Wissenschaft? Wie? Ist Wissenschaftlichkeit vielleicht nur eine Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus? Eine feine Nothwehr gegen – die Wahrheit? Und, moralisch geredet, etwas wie Feig- und Falschheit? Unmoralisch geredet, eine Schlauheit? Oh Sokrates, Sokrates, war das vielleicht dein Geheimniss? Oh geheimnisvoller Ironiker, war dies vielleicht deine – Ironie? – (1980: I, 10)

## 6 Benutzte Literatur

### 6.1 Primärliteratur

- Chaucer, Geoffrey. <sup>2</sup>1957. The Works of Geoffrey Chaucer. Ed. F.N. Robinson. London: Oxford University Press.
- Cleese, John & Connie Booth. 1989. The Germans. In: Cleese, John & Connie Booth. The Complete Fawlty Towers. London: Methuen. 133-157. (**FAWLTY**)\*.
- Cleese, John & Connie Booth. 1997. The Germans. In: Cleese, John & Connie Booth. Fawlty Towers (Three Episodes). Ed. Reinhard Gratzke. 5-43. Stuttgart: Reclam.
- Dickens, Charles. <sup>11</sup>1982. The Posthumous Papers of The Pickwick Club. Harmondsworth: Penguin. (**PICKWICK**).
- Dickens, Charles. <sup>3</sup>o.J. [19. Jh.]. Die Pickwickier oder Die hinterlassenen Papiere des Pickwick-Klubs. Übersetzung Paul Heichen. Berlin: Magdeburger Verlags-Anstalt.
- Glass, Nicholas. 2002. Her Chubbiness and I. In: The Observer, April 7, 2002. URL: <http://www.observer.co.uk/comment/story/0,6903,680179,00.html>
- Monty Python's Flying Circus. 1990. Just the Words. Vol. I & II. London: Mandarin Paperbacks.
- Shakespeare, William. 1944. Der Widerspenstigen Zähmung. Übersetzung Wolf Heinrich Graf Baudissin. Leipzig: Reclam.
- Shakespeare, William. <sup>13</sup>1966. The Complete Works. Ed. Peter Alexander. The Tudor Edition. London/Glasgow: Collins. 284-315. (**SHREW**).
- Shakespeare, William. 1984. The Taming of the Shrew – Der Widerspenstigen Zähmung. Ed. und Übersetzung Barbara Rojahn-Deyk. Stuttgart: Reclam.
- Shakespeare, William. 1990. The Taming of the Shrew. Oxford School Shakespeare. Ed. Roma Gill. Oxford: Oxford University Press.
- Shaw, George Bernard. <sup>9</sup>1994. Pygmalion. Ed. Jacqueline Fisher. Harlow: Longman. (**PYGMALION**).
- Swift, Jonathan. 1999. A Modest Proposal. Ed. Zimmerman, Mark. Hypertext Meanings and Commentaries from the Encyclopedia of the Self. URL: [http://emotionalliteracyeducation.com/classic\\_books\\_online/mdprp10.htm](http://emotionalliteracyeducation.com/classic_books_online/mdprp10.htm) (**PROPOSAL**).

---

\* Im Text benutzte Abkürzungen für die Titel der analysierten Werke in Großbuchstaben.

Wilde, Oscar. 1967. The Importance of Being Earnest. In: Hesketh Pearson, ed. Oscar Wilde's Plays, Prose Writings, and Poems. London: Everyman's Library. 345-402. (IMPORTANCE).

Wilde, Oscar. <sup>6</sup>1987. The Importance of Being Earnest. Ed. Rainer Gocke. Frankfurt: Hirschgraben/Cornelsen.

Wilde, Oscar. 1981. Bunbury oder Es ist wichtig, ernst zu sein. Übersetzung und Nachwort von Rainer Kohlmayer. Stuttgart: Reclam.

## 6.2 Sekundärliteratur

Albom, Mitch. 1996. It seems anything goes in British papers. URL:

<http://archive.sportserver.com/newsroom/sports/PressBox/july96/0701albom.html>

Alexander, Richard J. 1997. Aspects of Verbal Humour in English. Tübingen: Narr.

Alford, Finnegan & Richard Alford. 1981. A Holo-cultural Study of Humor. In: Ethnos 9:2. 149-164.

Apte, Mahadev L. 1985. Humor and Laughter: An Anthropological Approach. Ithaca /London: Cornell University Press.

Apter, Michael J. 1982. Fawlty Towers: A reversal theory analysis of a popular television comedy series. In: Journal of Popular Culture 16:3. 128-138.

Apter, Michael J. 1997. Reversal theory: what is it? URL: <http://www.swin.edu.au/ssb/rt/bpsapter.htm> (Orig. in: The Psychologist 10:5, 1997).

Attardo, Salvatore & Victor Raskin. 1991. Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. In: Victor Raskin, ed. Humor 4:3. 293-347.

Attardo, Salvatore. 1994. Linguistic Theories of Humor. Berlin/New York: de Gruyter.

Bach, Gerhard. 1998. Interkulturelles Lernen. In: Johannes P. Timm, ed. 1998. Englisch lernen und lehren. Didaktik des Englischunterrichts. Berlin: Cornelsen. 192-200.

Baugh, Albert C. <sup>2</sup>1967. A Literary History of England. Vol. I-IV. London: Routledge & Kegan Paul.

Bausch, Karl-Richard et al., eds. <sup>3</sup>1995. Handbuch Fremdsprachenunterricht. Tübingen/Basel: Francke.

Bergson, Henri. <sup>45</sup>1938. Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris: Presses Universitaires de France.

Bergson, Henri. 1988. Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt am Main: Luchterhand.

- Birkenbihl, Vera F. <sup>7</sup>1986. Kommunikationstraining. Zwischenmenschliche Beziehungen erfolgreich gestalten. Landsberg am Lech: mvg-Verlag.
- Birkenbihl, Vera F. 1987. Erfolgstraining. Schaffen Sie sich Ihre Wirklichkeit selbst! Landsberg am Lech: mvg-Verlag.
- Bliesener, Ulrich et al. 1982. Rahmenrichtlinien für das Gymnasium. Englisch. Gymnasiale Oberstufe. Hannover: Berenberg.
- Börner, Wolfgang & Klaus Vogel, eds. 1997. Kulturkontraste im universitären Fremdsprachenunterricht. Reihe: Fremdsprachen in Lehre und Forschung, Bd. 20. Bochum: AKS-Verlag.
- Bourke, John. 1965. Englischer Humor. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Brockhaus Lexikon. 1984. Band 8. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Brusch, Wilfried et al., ed. 1982. Life Language Literature. Teacher's Book. Stuttgart: Klett.
- Casper-Hehne, Hiltraud. 1997. Interkulturelle Differenzen zwischen Deutschen und Amerikanern und mögliche Auswirkungen auf Gespräche. In: Börner, Wolfgang & Klaus Vogel, ed. 1997. Kulturkontraste im universitären Fremdsprachenunterricht. Bochum: AKS-Verlag. 59-80
- Casper-Hehne, Hiltraud. 1998. Das Sprachenzentrum: ein Ort kultureller Vielfalt. Interkulturelle Unterschiede und ihre Auswirkungen auf Kommunikation und Ausbildung in Hochschule und Wirtschaft. In: Casper-Hehne, Hiltraud et al. Sprache, Kultur, Technik. 25 Jahre Sprachenzentrum der Technischen Universität Braunschweig. Braunschweig: Eigenverlag des Sprachenzentrums. 77-105.
- Chesterfield, Philip Dormer Stanhope. 1774. Letters to His Son. The Project Gutenberg Etext: Chesterfield's Letters to His Son, Entire. URL: <http://www.thalasson.com/gtn/gtnletC.htm#chesterf>
- Chiaro, Delia. 1992. The Language of Jokes. Analysing Verbal Play. London: Routledge.
- Chudler, Eric H. 2001. Neuroscience for Kids – Laughter and the Brain. URL: <http://www.soton.ac.uk/~jrc3/chudler/laugh.html>
- Clegg, Nick. 2002. Don't mention the war. Grow up. In: The Guardian, November 19. URL: <http://politics.guardian.co.uk/eu/comment/0,9236,843289,00.html>
- Clyne, Michael. 1979. Communicative Competences in Contact. ITL 43. 17-37.
- Clyne, Michael. <sup>2</sup>1996. Intercultural Communication at Work. Cultural Values in Discourse. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cicero, Marcus Tullius. 1976. De oratore. Lateinisch und Deutsch. Stuttgart: Reclam.

- Cody, David. 1999. 'A Modest Proposal'. An Introduction. URL: <http://landow.stg.brown.edu/victorian/swift/modestproposal.html>
- Dictionary of Contemporary English. <sup>3</sup>1995. München: Langenscheidt-Longman.
- Donnerstag, Jürgen. 1997. Landeskunde vs. Interkulturalität: Zu den Grundlagen interkulturellen Lernens im Fach Englisch. In: Börner, Wolfgang und Klaus Vogel, eds. Kulturkontraste im universitären Fremdsprachenunterricht. Bochum: AKS-Verlag. 21-36
- Dopychai, Arno. 1988. Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz. Diss. Bonn.
- Drosdowski, Günther et al., ed. 1963. Der Große Duden Bd. 7. Etymologie. Mannheim: Dudenverlag.
- Duchá.ek, Otto. 1970. Les jeux de mots du point de vue linguistique. Beiträge zur romanischen Philologie. 9:1. 107-117.
- Dyson, A.E. 1965. The Crazy Fabric. London: Macmillan.
- Ellmann, Richard. 1988. Oscar Wilde. London: Penguin.
- Encyclopædia Britannica. Online Edition. URL: <http://www.britannica.com>.
- Euler, Bettina. 1991. Strukturen mündlichen Erzählens. Parasyntaktische und sententielle Analysen am Beispiel des englischen Witzes. Tübingen: Narr.
- Freud, Sigmund. <sup>6</sup>2001. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Frankfurt am Main: Fischer.
- Ganz, Arthur. 1963. The Meaning of *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*. In: Modern Drama 6. 42-52.
- Gelfert, Hans-Dieter. 1998. Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München: Beck.
- Geulen, Dieter (ed.). 1982. Perspektivenübernahme und soziales Handeln: Texte zur kognitiven Entwicklung. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gill, Roma (ed.). <sup>2</sup>1994. As You Like It. Oxford School Shakespeare. Oxford: Oxford University Press.
- Gimson, A.C. <sup>5</sup>1967. An Introduction to the Pronunciation of English. London: Edward Arnold.
- Gocke, Rainer. 1978. Oscar Wilde, The Importance of Being Earnest. Unterrichtsmodell. Frankfurt am Main: Hirschgraben/Cornelsen.
- Goffman, Erving. 1974. Frame Analysis. New York: Harper and Row.

- Goldstein, Jeffrey H., & Paul. E. McGhee, eds. 1972. *The Psychology of Humor*. London/New York: Academic Press.
- Greimas, Algirdas Julien, ed. 1972. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse.
- Grice, H. Paul. 1975. *Logic and conversation*. In: Peter Cole & Jerry Morgan, eds. *Syntax and Semantics*. Vol. 3. *Speech Acts*. New York: Academic Press.
- Guiraud, Pierre. 1976. *Les jeux de mots*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hausmann, Franz Joseph. 1974. *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiel im «Canard Enchaîné»*. Tübingen: Niemeyer.
- Holy Bible, The. 1970. London: Eyre & Spottiswoode.
- Hooper, John. 2000. *Why can't we love the Germans?* In: *The Guardian*, January 28. URL: <http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,3604,240788,00.html>
- Huizinga, Johan. 1956. *Homo Ludens*. Hamburg: Rowohlt.
- Humboldt, Wilhelm von. 1994. *Über den Dualis (1827)*. In: Wilhelm von Humboldt. *Über die Sprache: Reden vor der Akademie*. Ed. Jürgen Trabant. Tübingen/Basel: Francke. 143-169.
- Humboldt, Wilhelm von. <sup>2</sup>1995. *Thesen zur Grundlegung einer allgemeinen Sprachwissenschaft*. In: Wilhelm von Humboldt. *Schriften zur Sprache*. Ed. Michael Böhler. Stuttgart: Reclam.
- INFOPEDIA*. 1995. *The Ultimate Multimedia and Reference Library*. Vers. 2.0. Computer Software. London: SoftKey International.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: W. Preisendanz & R. Warning, eds. *Das Komische*. München. 398-402.
- Jaffe, Lee. 1998. *Gulliver's Travels by Jonathan Swift. Early References to the Travels*. URL: <http://www.jaffebros.com/lee/gulliver/letters/2pope.11-26-25.html>
- Jauß, Hans Robert. <sup>2</sup>1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel. 1790. *Kritik der Urteilskraft*. URL: <http://gutenberg.aol.de/kant/kuk.htm>
- Kayser, Wolfgang. <sup>16</sup>1973. *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern/München: Francke
- Keller, Gottfried. 1997. *Die Wahrnehmung von Fremdkultur – neu interpretiert aus konstruktivistischer und sozialpsychologischer Sicht*. In: Börner, Wolfgang & Klaus Vogel, eds. *Kulturkontraste im universitären Fremdsprachenunterricht*. Bochum: AKS-Verlag. 37-58.



- Kiel, Ewald. 1997. Die Entwicklung interkultureller Kommunikationskompetenz aus der Sicht der interkulturellen Didaktik. In: Börner, Wolfgang & Klaus Vogel, eds. Kulturkontraste im universitären Fremdsprachenunterricht. Bochum: AKS-Verlag. 3-20.
- Koestler, Arthur. 1975. The Art of Creation. London: Pan Books.
- Köhring, Klaus H. 1982. Humor und Englischunterricht. Didaktische Überlegungen für die Sekundarstufe I am Beispiel des Kinderhumor-Buches "The Crack-a-Joke Book". In: Diller, Hans-Jürgen, ed. Anglistik & Englischunterricht 17. Learning English Humor II. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. 111-139.
- Kortmann, Bernd. 1999. Linguistik: Essentials. Berlin: Cornelsen.
- Kotschi, Thomas. 2000. Zur Interaktion zwischen Textkonstitutionsstruktur und Informationsstruktur in Texten aus mündlicher Kommunikation. Erkundungen am Beispiel des Spanischen. clac 1/2000. URL:  
<http://www.ucm.es/info/circulo/no1/kotschi.htm>
- Kotthoff, Helga, ed. 1996. Scherzkommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Kotthoff, Helga. 1998. Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen: Niemeyer.
- Krüger-Lorenzen, Kurt. 1960. Deutsche Redensarten – und was dahinter steckt. Wiesbaden: VMA-Verlag.
- Laroque, François. 1993. Shakespeare: Court, Crowd and Playhouse. Transl. Alexandra Campbell. London: Thames & Hudson.
- Latta, Robert L. 1999. The Basic Humor Process. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Lixfeld, Hannjost. 1978. Witz und Aggression. Zur Begriffsbestimmung und Funktion der Textsorte. In: Zeitschrift für Volkskunde 74. 1-19.
- Lyons, John. 1968. Introduction to Theoretical Linguistics. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mann, Thomas. 1971. Doktor Faustus. Frankfurt/Main: S. Fischer.
- Marfurt, Bernhard. 1977. Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsortenbestimmung. Tübingen: Niemeyer.
- Marmysz, John. 2000. Morreall vs. Freud: A Battle of Wit(z). URL:  
<http://hometown.aol.com/geinster/Hum.html>
- Marmysz, John. 2001. Humor, Sublimity and Incongruity. URL:  
<http://hometown.aol.com/geinster/Sub.html>

- McGhee, Paul E. 1972. On the cognitive origins of incongruity humor: Fantasy assimilation versus reality assimilation. In: Goldstein and McGhee, eds. *The Psychology of Humor*. London/New York: Academic Press. 61-80.
- Melde, Wilma. 1997. Aspekte einer Didaktik des Fremdverstehens – erläutert am Thema „Marseille, une ville riche en couleurs et en contrastes“. In: Wolfgang Börner & Klaus Vogel, eds. 1997. *Kulturkontraste im universitären Fremdsprachenunterricht*. Reihe: *Fremdsprachen in Lehre und Forschung*, Bd. 20. Bochum: AKS-Verlag. 142-160.
- Meredith, George. 1897. On The Idea of Comedy and of the Uses of the Comic Spirit. London: Constable. In: *The Project Gutenberg Etext of The Entire PG Works of George Meredith*. 2003
- Mikes, George. 1966. *How to Be an Alien*. Harmondsworth: Penguin.
- Milner, George Bertram. 1972. Homo ridens. Toward a Semiotic Theory of Humor and Laughter. *Semiotica* 5. 1-30.
- Morgan, Margery. 1980. *Bernard Shaw, Pygmalion*. London: Longman.
- Muecke, Douglas Colin. 1969. *The Compass of Irony*. London: Methuen.
- Muecke, Douglas Colin. 1973. The communication of verbal irony. In: *Journal of Literary Semantics* 2. 35-42.
- Muscard, Jutta. 1999. Jokes and their relation to relevance and cognition. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 47:1. 12-25.
- Nassaar, Christopher S. 1980. *Oscar Wilde, The Importance of Being Earnest*. London: Longman.
- Nietzsche, Friedrich. 1980. *Werke in sechs Bänden*. Ed. Karl Schlechta. München/Wien: Hanser.
- Norrick, Neal R. 1986. A frame-theoretical analysis of verbal humor. Bisociation as schema conflict. In: *Semiotica* 60:3/4. 225-245.
- Norrick, Neal R. 1993. *Conversational Joking. Humor in Everyday Talk*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Donovan, Noreen & Rudolph F. Rau. 1998. *Bernard Shaw, Pygmalion*. Stuttgart: Klett.
- Onions, C.T., ed. 1966. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Ovid, Publius. 1999. *Metamorphoseon*. Etext. URL: <http://etext.lib.virginia.edu/latin/ovid/index.html>
- Ovid, Publius. 1955. *Metamorphoses*. Ed. & Transl. Mary M. Innes. Harmondsworth: Penguin.

- Paul, Jean. 1804. Vorschule der Ästhetik. URL:  
<http://www.gutenberg2000.de/jeanpaul/vorschul/vors161.htm>
- Paxman, Jeremy. 1999. The English. A Portrait of a People. London: Penguin.
- Pepicello, William J. 1987. Pragmatics of humorous language. In: International Journal of the Sociology of Language 65. 27-35.
- Phillips, Brian. 1996-2002. Up All Night. Things English. URL:  
<http://members.cox.net/errantjuggler/thingsenglish/homophones/index.html>
- Plautus, Titus Maccius. Mostellaria or The Haunted House. Ed. & Transl. Henry Thomas Riley. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Pl.+Mos.+>.
- Praill, Alex. 1998. The United Kingdom. London: Dorling. Published by the Foreign and Commonwealth Office.
- Preisendanz, Wolfgang & Rainer Warning, eds. 1976. Das Komische. München: Fink.
- Preisendanz, Wolfgang. 1970. Über den Witz. Konstanzer Universitätsreden 13. Konstanz: Universitäts-Verlag.
- Preisendanz, Wolfgang. 1976. Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem. In: Wolfgang Preisendanz & Rainer Warning, eds. 1976. Das Komische. München: Fink. 411-413.
- Procter, Paul. 1995. Cambridge International Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press.
- Provine, Robert R. 1996. Laughter. In: American Scientist. 84:1. URL:  
<http://www.amsci.org/amsci/Articles/96articles/Provine-R..html>
- Raskin, Victor. 1979. Semantic mechanisms of humor. In: C. Chiarello et al., eds. Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society. 325-335.
- Raskin, Victor. 1985. Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht: Reidel.
- Reynolds, Jean. 1999. Pygmalion's Wordplay. The Postmodern Shaw. Gainesville: University Press of Florida.
- Ridden, G.M. <sup>4</sup>1991. William Shakespeare, The Taming of the Shrew. London: Longman.
- Ritchie, Graeme. 1999. Developing the Incongruity-Resolution Theory. In: Proceedings of the AISB Symposium on Creative Language: Stories and Humour. Edinburgh. 78-85. URL:  
<http://citeseer.nj.nec.com/cache/papers/cs/21251/http://www.dai.ed.ac.uk/homes/graeme/papers/aisb99.pdf/rit>

- Ritchie, Graeme. 2000. Describing Verbally Expressed Humour. In: Proceedings of AISB Symposium on Creative and Cultural Aspects and Applications of AI and Cognitive Science, Birmingham. 71-78. URL:  
<http://www.informatics.ed.ac.uk/publications/online/0012.pdf>
- Röhr, Bettina. 1997. Das Komische bei Shakespeare. Frankfurt am Main: Lang.
- Rosenberg, Eva & Guaran Saraf. Humorous Quotes attributed to Winston Churchill. URL:  
[http://www.workinghumor.com/quotes/winston\\_churchill.shtml](http://www.workinghumor.com/quotes/winston_churchill.shtml)
- Ross, Alison. 1998. The Language of Humour. London/New York: Routledge.
- Rotter, W. und H. Bendl. 1978. Your Companion to English Texts. München: Manz.
- Rotter, W. und H. Bendl. 1981. Your Companion to English Literary Texts. Vol. I. München: Manz.
- Sampson, Rodney & Colin Smith. 1997. And now for something completely different. Dictionary of Allusions in English. München: Hueber.
- San Juan, Epifanio. 1967. The Art of Oscar Wilde. Princeton: Princeton University Press.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang. 1963. Wit and Humor. In: Schmidt-Hidding, ed. Humor und Witz. München: Hueber. 36-160.
- Schmidt, Siegfried Johannes. 1976. Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: W. Preisendanz & R. Warning, eds. Das Komische. München: Fink. 165-189.
- Schopenhauer, Arthur. 1991. Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. I & II. Ed. Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans Verlag.
- Shultz, Thomas R. 1972. The Role of Incongruity and Resolution in Children's Appreciation of Cartoon Humor. In: Journal of Experimental Child Psychology, Vol. 13. 456-477.
- Sonthaimer, Michael. 2000. Deutschenhaß und Britenliebe. URL:  
<http://www.dradio.de/cgi-bin/es/alt-feuilleton/652.html>
- Stierle, Karlheinz. 1976. Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz & Rainer Warning, eds. 1976. Das Komische. München: Fink. 237-268.
- Suls, Jerry M. 1972. A Two-staged Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis. In: Jeffrey H. Goldstein & Paul E. McGhee, eds. The Psychology of Humor. London/New York: Academic Press. 39-57.
- Thrall, William F. & Addison Hibbard. <sup>2</sup>1960. A Handbook to Literature. New York: The Odyssey Press.

Timm, Johannes P. , ed. 1998. Englisch lernen und lehren. Didaktik des Englischunterrichts. Berlin: Cornelsen

Trevelyan, G.M. 1967. English Social History. Harmondsworth: Penguin.

Trudgill, Peter. <sup>2</sup>1983. Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society. London: Penguin.

Veatch, Thomas C. 1998. A Theory of Humor. In: Victor Raskin, ed. Humor 11:2. 161-201. HTML-Version. URL: <http://www.sprex.com/else/humor/paper/index.html>

Veatch, Thomas C. 1999. Veatch's Theory of Humor (Short version). URL: <http://www.sprex.com/else/humor/summary.html>

Vittoz-Canuto, Marie-B. 1983. Si vous avez votre jeu de mots à dire. Analyse des jeux de mots dans la presse et dans la publicité. Paris: Nizet.

Warning, Rainer, ed. <sup>4</sup>1994. Rezeptionsästhetik. München: Fink.

Warning, Rainer. 1976. Ironiesignale und ironische Solidarisierung. In: Wolfgang Preisendanz & Rainer Warning, eds. 1976. Das Komische. München: Fink. 416-423.

Webster's New Dictionary of Synonyms. <sup>4</sup>1973. Springfield: G. & C. Merriam Company.

Wenzel, Peter. 1989. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte. Heidelberg: Winter.

Wilde, Oscar. 1997. The Decay of Lying. In: The Project Gutenberg Etext of Intentions, by Oscar Wilde. URL: <http://www.knowledgerush.com/pg/etext97/ntntn10.txt>

Wilpert, Gero von. <sup>5</sup>1969. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner.

## **7 Anhang**

### **Beispiele nach dem Analysemodell**

Die folgenden Listen ermöglichen einen Überblick über die Beispiele aus den sechs Literaturwerken, die in Teil 3, Analyse einzelner Texte, näher betrachtet wurden.

Die Nummerierung entspricht den dort in eckigen Klammern angegebenen Zahlen.

Nr.	Beispiel	Auslöser	Bindeglied	Skriptoposition	Inkongruenz	Diskursebene 1 Form	Diskursebene 2 Inhalt	Soziokulturelle
			Distraktor	normal/anormal	Genese (sem. +)	log. Mech./spr. Gest.	Textaussage/Intention	Ebene, Bilder
1	heard/hard	hard of hearing	hard	gut/schlecht hören schlau/dumm	homophon, mor.	Alliteration, Umkehrung Sarkasmus	Aggression	
2	Kate	Kate	Kate	einmal/mehrfach	prag.	Repetition	Zuneigung	
3	plain (Kate)	plain	plain	einfach/hässlich	homonym, synt.	<i>double entendre</i>	Zwiespalt	
4	bonny	bonny	bonny	hübsch/dick/lustig	polysem	Umkehrung, Sarkasmus	Zwiespalt	
5	curst	curst	curst	verflucht/fluchend	polysem	<i>double entendre</i>	Zwiespalt	
6	Kate/cate	Kate/cate	Kate	Name/Süßigkeit	homophon	<i>double entendre</i>	Zuneigung	
7	beauty sounded	deeply	sound	Klang/ausloten	homonym	<i>double entendre</i>	Zuneigung & phys. Aspekt	
8	move	movable	move	entscheiden/Möbel	mor. (Derivation)	<i>double entendre</i> , Antiklimax	Beleidigung	
9	hit/sit	sit	/t/	hit/sit	phon., prag.	Binnenreim	Annäherung	
10	asses/women	bear	bear	tragen/gebären	homonym, synt.	Parallelismus, Substitution	Beleidigung, Herabsetzung	
11	jade	jade	ass	Mensch/Klepper	prag.	inad. Analogie (Hippologie)	Herabsetzung	
12	light	light	light	leicht/leichtfertig	polysem	<i>double entendre</i>	Herabsetzung	
13	light/heavy	heavy	light	leicht/schwer	antonym	Umkehrung	Herabsetzung	Münzen
14	be/be(e)	be(e)	be	sein/Biene	homophon	inad. Analogie	Herausforderung	
15	buzz/buzzard	buzzard	buzz-	Biene/Bussard	phon.	freie Assoziat./Onomatopöie	Erwiderung d. Herausforderg.	Insekten/Vögel
16	wasp/sting/tail	tail	wasp	schön/gefährlich	mor., prag.	inad. Analogie, freie Assoziat.	menschl. Eigenschaften	
17	tail/tongue	tongue	tail	Hinterteil/Zunge	phon.	Alliterat./inad. Analogie	körperl. Berührung, obszön	
18	tail/tale	tale	/teil/	Schwanz/Erzählung	homophon	absichtl. Missverständnis	Abwiegelung	
19	lo(o)se arms	no arms	lose arms	lösen/verlieren	homophon	<i>double entendre</i> (zweifach)	Drohung	Heraldik
				Arme/Waffen/Wappen	homonym	absichtl. Missverständnis		
20	crest/cock	combl. cock	cock	Kamm/Narrenkappe	phon., mor., synt.	inad. Analogie, Chiasmus	Beleidigung & Abwiegelung	Hühnerhof
21	crow/craven	craven	/kr/	krähen/Feigling	phon.	Alliteration/inad. Analogie	Verhöhnung: Feigheit	
22	crab (-apple)	crab	crab	Holzapfel/Krebs	homonym	<i>double entendre</i>	Angriff, Hitzigkeit d. Gefechts	Heiliger Georg
23	young	young	young	jung, unerfahren/stark	polysem	<i>double entendre</i>	Herabsetzung & Erwiderung	
24	care(s)	care not	care	Kummer/nicht kümmern	mor. (Derivation)	inad. Analogie, Kontrast	Trotz, Gleichgültigkeit	
25	scape/chafe	chafe	/ei/	fliehen/reizen	phon.	(entfernte) Paronomasie	Widerrede, Ausflucht	
26	wit/wise	wit & wise	wit	geistvoll/weise	mor. (Derivation)	Umkehrung	Selbstlob & Herabsetzung	
27	marry	bed	marry	Interjektion/Verb „heiraten“	homonym, synt.	<i>double entendre</i> , Katachrese	Absichtserklärung: Heirat	
28	Kate/cat	cat	-at-	Name (Mensch)/ Katze	graph.	inad. Analogie	Ziel: Domestizierg.	

Nr.	Beispiel Stichwort	Auslöser	Bindeglied Distraktor	Skriptopposition normal / anormal	Inkongruenz Genese (sem. +)	Diskursebene 1 Form log. Mech./spr. Gest.	Diskursebene 2 Inhalt Textaussage/Intention	Soziokulturelle Ebene
29	town/country	other people	amuse	sich/andere	synt.	Kontrast, Parallelismus	Lebensweise Stadt/Land	
30	flirt	almost as bad	flirt	harmlos/Skandal	synt.	Pseudologik, Chiasmus	Kritik d. Engstirnigkeit	
31	pleasure/business	business	propose	Vergnügen/Arbeit	antonym	Umkehrung, Paradoxon	Kritik d. Förmlichkeit	
32	proposal	excitement over	propose	romantisch/un~	antonym	Umkehrung, Paradoxon	Heiratsantrag gefährlich	
33	divorces	Heaven	divorces	Ehe/Scheidung	antonym	Umkehrung, Paradoxon	Zweifel am Wert der Ehe	
34	inscription	shouldn't read	read	bejaht/verneint	synt., prag.	Umkehrung, Ironie	Literatur niveaulos	englische Literatur d. 19. Jh.
35	aunt	aunt	aunt	nichtig/wichtig	prag. (Form, Inhalt)	Repetition	Prozedur bei Gericht	Gerichtsverfahren gg. Wilde
36	Ernest/earnest	Ernest	Ernest	Name/Adj. ernst	homophon	<i>double entendre</i>	Kritik d. totalen Ernstes	
37	hardly serious	hardly	serious	Spaß/Ernst	synt.	Umkehrung, Ironie	Ernstes Moralisieren	Viktorianische Grundhaltung
38	truth	rarely/never	pure/simple	rein/un~ (komplex)	synt. (Negation)	Kontrast, <i>double entendre</i>	Puritan. Wahrheit	
39	invaluable invalid	invaluable	val-	kostbar/wertlos	mor. (Derivation)	Oxymoron	Ausflucht, Eskapismus	
40	Bunbury	Bunbury	Bunbury	Name/Ausflucht	mor.	inad. Analogie	Eskapismus	
41	clean linen	clean	linen	schmutzig/sauber	antonym	Umkehrung, Substitution	Puritan. Moral	
42	company	none (three)	company	Orig./Modifikation	synt., prag.	Pseudologik, Chiasmus	Problem der Ehe zu dritt	Spruchwort
43	cynical	perfectly easy	cynical	Advocatus/Dandy	synt., prag.	Pseudologik, Ironie	Zynismus als Reaktion	griech. Kyniker
44	occupation	occupation	smoke	Arbeit/Nichtstun	prag.	inad. Analogie	Müßiggang des Adels	Lebensweise d. Aristokratie
45	know	nothing/pleased	know	Wissen/Ignoranz	synt. (Negation)	Ironie, Understatement	Werteverfall	sokratische Ironie
46	ignorance	ignorance	ignorance	Unschuld/Unwiss.	phon., synt.	inad. Analogie, Substitution	viktorianische Erziehung	Bildungssystem im 19. Jh.
47	education	no effect	education	effektiv/ineffektiv	prag.	Umkehrung, Paradoxon	defiziente Bildung	Klassengesellschaft
48	unspoiled	country	unspoiled	natürlich/verwöhnt	prag.	Umkehrung, Ironie	Charakterbildung	Bildungsideale
49	minor matters	parents	minor	wichtig/unwichtig	prag.	Umkehrung, Ironie	Frage nach Herkunft	Maßstäbe d. Highsociety
50	lose parents	carelessness	lose parent	Unschuld/Schuld	synt., prag.	inad. Analogie, Anapher	Schuld am Tod d. Eltern	
51	found	found	found	unbetont/betont	phon., prag.	iron. Echo, Nachfrage	Erstaunen, Entrüstung	
	hand-bag	hand-bag	hand-bag	neutral/skandalös	phon., prag.	iron. Echo, Nachfrage	Erstaunen, Entrüstung	
52	cloak-room	Victoria Station	cloak-room	respektiert/verachtet	prag.	inad. Analogie, Assoziation	Herabsetzung	Bedeutung d. Königin Viktoria
53	produce parent	parent	produce	möglich/unmöglich	synt.	inad. Analogie, Katachrese	Warnung vor Scheitern	
54	alliance/parcel	parcel	alliance	Person/Sache	synt.	inad. Analogie, Katachrese	Herabsetzung, Ablehnung	



Nr.	Beispiel	Auslöser	Bindeglied	Skriptopposition	Inkongruenz	Diskursebene 1 Form	Diskursebene 2 Inhalt	Soziokulturelle
	Stichwort		Distraktor	normal / anormal	Genese (sem. +)	log. Mech./spr. Gest.	Textaussage/Intention	Ebene
55	How do you do?	do <i>betont</i>	<i>nur Formel</i>	banal/aufgebauscht	phon., prag.	Umkehrung, Übertreibung	Aussprache als Problem	
56	Is it not?	not <i>betont</i>	<i>question tag</i>	natürlich/mechanisch	phon., prag.	Umkehrung, Überbetonung	Verkrampfung der Sprecherin	
57	weather	<i>Diktion</i>	Will it rain?	Smalltalk/Fachjargon	phon., prag.	inad. Register	ähnlich Wetterbericht	
58	Killing	killing	got it right	formal/Slang	prag.	inad. Register	Erstaunen, Verwunderung	
59	done in	done in	influenza	formal/Slang	prag.	dito, dopp. Missverständnis	Tod als inadäquates Thema,	Themen der Konversation
60	Yes etc.	<i>Argumentation</i>	<i>Narration</i>	sicher/unsicher	phon., prag.	Diskurstypen, Missverst.	Rechtfertigungszwang vermutet	
61	come etc.	come	had come	korrekt/inkorrekt	mor., synt.	inad. Grammatik	verrät defiziente Bildung	Bildungssystem
62	ladling gin	ladle	influenza	vorsichtig/brutal	prag.	inad. Register	vermeintliche Erklärung	Alkoholkonsum d. Arbeiter
63	pinch	pinch	straw hat	formal/Slang	phon., prag.	Pseudologik, inad. Register	Mutmaßung z. Motiv f. Mord	<i>working-class conditions</i>
64	hat-pin	hat-pin	killed	möglich/un~	prag.	inad. Analogie	niedere Motive vermutet	Wertesystem <i>working class</i>
65	pour spirits	pour spirits	ladle gin	grob/feinsinnig	prag.	inad. Register, Kontrast	Alkoholmissbrauch, Paraphrase	
66	mother's milk	mother's milk	gin	adäquat/inad.	prag.	inad. Vergleich	dito	
67	not a bit	not a bit	dreadful	anormal/normal (sic)	synt. (Negation)	Kontrast, Ironie (Autor)	Alkoholmissbrauch alltäglich	
68	on the burst	burst	alcohol	formal/Slang	phon., prag.	inad. Register	dito	
69	new small talk	new	small talk	inakz./akzeptabel	prag.	Ironie (Protagonist)	indirekte Entschuldigung	Entschuldigungsmöglichk.
70	bloody	bloody	bloody	formal/Slang	prag.	inad. Register, Tabuwort	Fehltritt → Schock	Tabuwörter u. -bereiche

Nr.	Beispiel Stichwort	Auslöser	Bindeglied Distraktor	Skriptopposition normal / anormal	Inkongruenz Genese (sem. +)	Diskursebene 1 Form log. Mech./spr. Gest.	Diskursebene 2 Inhalt Textaussage/Intention	Soziokulturelle Ebene, Bilder
71	Still burrowing	...bone	toenail	Zehe/2. Weltkrieg	prag.	inad. Analogie, Symbol	problematisches Verhältnis m. Dt.	2. Weltkrieg, Engl.-Dtl.
72	not her...nail	nail	(Pron.) it	it (nail)/she (fine)	prag.	Reaktion auf vorletzten Satz	Operation	
73	Indians/niggers	wogs	women	neutral/abqualifiziert	prag.	inad. Register	Diskriminierung inadäquat	
74	awf. confused	confused	women	women/Zuschauer	prag.	vielschichtige Ironie	Kommentar zum Gespr. Selbst	
75	logical thought	log. thought	women	neutral/abqualifiziert	prag.	Umkehrung, Wiederholung	Bloßstellung d. Protagonisten	
76	Swiss cheese	full of holes	Sw. cheese	essbar/voller Löcher	prag.	inad. Vergleich, Missverst.	leeres Gehirn (Anspielung)	Wilde, Zitat falsch
77	bad eggs	all bad eggs	Germans	neutral/abqualifiziert	prag.	inad. Vergleich, Übertreibung	ethnische Vorurteile, Provokat.	
78	love them	women	Germans	neutral/vorurteilsvoll	prag.	Anspielung Bibel, falsche Fährte	Hass auf Deutsche inadäquat	
79	German women	Ger. women	women	neutral/provokativ	prag.	Antiklimax, Verflechtung	Dilemma: ohne Argumente	
80	Doing it	doing it	it	sachlich/obszön	prag.	inad. Assoziation, Anspielg.	Elchkopf aufhängen	Do-it jokes
81	Adm. Crichton	Adm. Cricht.	servant	fähig/unfähig	prag.	Umkehrung, Anspielung	Verhältnis Herr/Diener	Barries Komödie
82	hammer	ham/hamster	ham /hæm/	sachlich/unsachlich	phon.	Verwechslung von Wörtern	Diskriminierung: Sprachprobl.	
83	everything fine	fine	CHAOS	chaotisch/in Ordnung	prag.	Kontrast zur Realität, Ironie	Verharmlosung	
84	drill	drill	drill	Feueralarm/Bohrer	homonym	Missverständnis, Symbol	"Rotation", Hysterie und Chaos	
85	Bloody Wilson	bloody (W.)	fire exting.	private/politische Sit.	phon., prag.	inad. Register/Sprechweise	Verantwortung: Sündenbock	Harold Wilson als PM
86	plastic surgeon	plastic	surgeon	höflich/herabsetzend	prag.	inad. Anspielung, Zynismus	böswillige Herabsetzung	
87	coping ...	...hmm?	TONE	neutral/sanft	phon., prag.	Kontrast: Ton sanft/schroff	Trost, Bloßstellung	
88	repeat	...reiterate	repeat	einfach/schwierig	prag.	inad. Wortwahl/Register	unfähig zur Kommunikation	
89	Auto mieten	meat	/mi:t/	Mietwagen/Fleisch	phon., prag.	Missverst., inad. Analogie	dummer Übersetzungsversuch	
90	...buildink	...buildink	building	englisch/dt. Akzent	phon.	Verzerrung d. Aussprache	"Verdeutlichung", vergeblich	
91	Idle hands	devil's work	idle hands	original/perviert	prag.	unlogisch, Kontamination	Chaos	Sprichwort
92	A bird...bush	two in bush	/b/ & /h/	original/perviert	phon., prag.	unlogisch, Kontamination	zerebrale Störung deutlich	Sprichwort
93	war/lunch	war	war	Essen/Krieg	prag.	Lapsus Linguae	mentale Fixierung merklich	
94	war/wall	war	war	alle (Gäste)/Krieg	phon.	Lapsus Linguae	mentale Fixierung	
95	plaice is grilled	place	plaice	Scholle/Ort (Krieg)	homophon	inad. Analogie, schw. Humor	Ort verbrannt durch Bomben	Angriff auf London/Coventry
96	Nazis' names	names	war (Nazis)	Essen/Nazizeit	phon., prag.	inad. Analogie, schw. Humor	Wahnideen d. Protagonisten	(für Dt. leichter erklärbar!)
97	You started it.	it	it	Gespräch/Krieg	prag.	Missverständnis	Schuldzuweisung	Dresden, Bomber Harris
98	dirty rat...	rat	J. Cagney	Kommentar/Parodie	prag.	inad. Analogie, Zitat	Ablenkungsmanöver	
99	Who won?	won	won	Gespräch/Krieg	prag.	inad. Frage, Aggression	getäuschte Genugtuung	
100	However did...?	win	win	fähig/unfähig	prag.	Umkehrung, Ironie	allg. Zweifel am britischen Geist	

Nr.	Beispiel Stichwort	Auslöser	Bindeglied Distraktor	Skriptopposition normal / anormal	Inkongruenz Genese (sem. +)	Diskursebene 1 Form log. Mech./spr. Gest.	Diskursebene 2 Inhalt Textaussage/Intention	Soziokulturelle Ebene, Bilder
101	concealing...	concealing	direction	klar/unklar	prag.	Perspektive Autor/Erzähler	gewisse Neutralität wahren	
102	every note...	every corner	every	zielstrebig/vergeblich	prag.	Übertreibung, Anapher	Nachforschung ohne Resultat	
103	great man	great man	Pickwick	normal/großartig	synt.	Umkehrung, Übertreibung	Autorität, Vertrauen	
104	Eatanswill	Satan's will	Σ / E	Name/Omen	graph., phon., mor.	Assoziation, Anspielung	Intrigen und böser Wille	
105	importance	most mighty i.	small town	unwichtig/wichtig	prag.	Kontrast, Übertreibung	unwesentliche Kleinstadt	
106	Blues/Bufs	Blues/Bufs	parties	unwichtig/wichtig	phon.	vielfältige Assoziationen	Bedeutungslosigkeit d. Parteien	
107	opposing	opposing...	oppo-	vernünftig/starrsinnig	alle Ebenen	Chiasmus	Antagonismus d. Parteien absurd	Parteiensystem in GB
108	shop...church	...very church	meeting pl.	sinnvoll/sinnlos	synt., prag.	Parallelismus, Klimax	Spaltung der Bevölkerung	
109	powerful part.	powerful	parties	nichtig/mächtig	phon.	Umkehrung, Ironie	Bedeutungslosigkeit d. Parteien	
110	...indignation	indignation	intense del.	Freude/Entrüstung	phon.	Alliteration, Kontrast	Insistieren, Starrsinn, "sticklers"	
111	Slumk./Fitzk.	Slumkey/Fitzkin	candidates	sinnvoll/absurd	phon.	Assoziation, Anspielung	polit. Programme nichtssagend	
112	cheering	cheering	(for...about)	bedeutungsvoll/trivial	synt., prag.	Umkehrung	Manipulation der Masse	
113	elephant	...cold meat	mob roaring	gewichtig/nichtig	prag.	inad. Vergleich, burlesk	Macht(losigkeit) der Masse	
114	don't know	don't know	great man	sicher/unsicher	prag.	unerwarteter Kontrast	Protagonist manipulierbar	
115	then Blue	then Blue	great man	stark/schwach	prag.	Kontrast zu Charakterbild	Pickwick ein Mitläufer	
116	accommodating	announcement	then Blue	gefällig/Unterkunft	phon., synt.	<i>double entendre</i> , Alliterat.	Buhlen um Unterkunft	
117	spirited contest	spirited contest	spirited	lebendig/Alkohol	mor.	inad. Analogie, Kontrast	Ideenlosigkeit d. Wahlkampfes	
118	masterly stroke	mast. stroke	policy	tölpelhaft/meisterhaft	prag.	Übertreibung, Umkehrung	Entlarvung einer primitiven Tat	
119	press...	mighty engine	press	mächtig/erdrückend	prag.	Umkehrung, Doppelsinn	Presse als Machtinstrument	Presse in GB
120	I trust...	– ( <i>dashes</i> )	press	machtgier./bescheiden	synt.	Ellipse, Stammeln	Widersinn; nicht vertrauenswürdig	
121	look of slyness	accidental	slyness	nicht zufällig/zufällig	prag.	ironischer Kontrast	Verschlagenheit, Berechnung	

Nr.	Beispiel Stichwort	Auslöser	Bindeglied Distraktor	Skriptopposition normal / anormal	Inkongruenz Genese (sem. +)	Diskursebene 1 Form log. Mech./spr. Gest.	Diskursebene 2 Inhalt Textaussage/Intention	Soziokulturelle Ebene, Bilder
122	statue set up	statue	useful members	selbstverständlich/ besondere Leistung	prag.	inad. Analogie, Hyperbel	Schwere des Problems, angebl. Lösungsmöglichkeit	<i>Famine</i> in Irland im 18. Jh. Politischer Hintergrund
123	child...dam	dam	child	Mensch/Tier	prag.	inad. Analogie	Würdelosigkeit der Armen	
124	humbly prop.	child = food	proposal	bescheiden/skandalös fair/inakzeptabel	prag.	Kontrast, Understatement Rückbezug auf Einleitung	Kinder als Nahrung	Problem d. Kannibalismus
125	healthy child	...ragout	child	Mensch/Tier	synt., prag.	inad. Analogie, Perversion	Kochrezept, Ekel erregen	
126	more...swine	...swine	statistics	Mensch/Tier	prag.	inad. Analogie, Pseudologik Enumeration	Umschreibung der Situation der Armen, Verständnis	
127	pers. of quality	quality	landlords	Reichtum/Armut	prag.	Kontrast, Anspielung	Hinweis auf Landlords	<i>Landlord System</i>
128	plump...fat	good table	food	Mensch/Mast (Tier)	prag.	inad. Analogie	Ausdruck d. Entrüstung	
129	reason. dish	reasonable	child	vernünftig/absurd	prag.	inad. Analogie	Anklage verdeutlichen	
130	proper...landl.	best title to...	food	Ohnmacht/Macht	prag.	Kontrast, Metapher	Verachtung, Verhöhnung	Mahlzeit
131	stud....brevity	brevity	in detail	digressiv/Kürze	prag.	Kontrast, digressiver Stil	weitere Argumente in petto	
132	past...bearing	past...bearing	children	Engagement/Ausrede	prag.	Pseudologik, Paradoxon	Rücknahme, Nivellierung	

### ***Danksagung***

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Hero Janßen, der mir während der gesamten Zeit der Anfertigung der Dissertation mit Rat und Tat zur Seite stand, sowie Herrn Professor Dr. Claus Gnutzmann, der so freundlich war, sich als Zweitgutachter zur Verfügung zu stellen.

**Dietmar Marhenke****Tabellarischer Lebenslauf**

- Geboren am 13. November 1948 in Wachenhausen Kreis Northeim.
  - Verheiratet seit März 1975, zwei Kinder.
- 
- Von April 1955 bis März 1959: Besuch der Bürgerschule I in Northeim.
  - Von April 1959 bis Juni 1967: Besuch des Gymnasiums Corvinianum in Northeim.
  - Im Juni 1967: Abitur nach Absolvierung des neusprachlichen Zweiges der gymnasialen Oberstufe.
  - Von Juli 1967 bis Januar 1969: Wehrdienst in der Fernmeldetruppe der Bundeswehr.
  - Von April 1969 bis Dezember 1974: Studium der Anglistik und Romanistik an der Georg-August-Universität in Göttingen. Nebenfächer Pädagogik und Philosophie.
  - Im Dezember 1974: Erstes Staatsexamen für das Lehramt am Gymnasien.
  - Von Februar 1975 bis Juni 1976: Referendariat am Staatlichen Studienseminar in Lüneburg.
  - Im Mai 1976: Zweites Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien.
  - Seit August 1976: Lehrtätigkeit in den Fächern Englisch und Französisch am Gymnasium Oedeme in Lüneburg. Regelmäßige Beteiligung an der Abiturprüfung sowie Betreuung von Referendaren.
  - Seit 1981: Leitung der Fachschaft Englisch des Gymnasiums Oedeme und Organisation des Austausches mit einer Schule in den USA.
  - Im November 1983: Beförderung zum Oberstudienrat.
  - Im Juni 1993: 25-jähriges Dienstjubiläum.